l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. MARS 1971 176



L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France
(Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

C'est avec un vif plaisir que nous avons appris la récente promotion de Monsieur Marcel Landowski à l'importante fonction de Directeur de la Musique, l'Art lyrique et de la Danse.

Cette décision confirme judicieusement un état de fait puisque Marcel Landowski assumait déjà depuis plusieurs années les responsabilités de cet emploi, bien que celui-ci n'eut pas été officiellement créé.

Il s'agit donc d'une double consécration, celle d'un homme dont les pouvoirs cautionnent les mérites et, plus encore, celle d'une fonction que la vie musicale pour laquelle il s'est tant dépensé, a rendu indispensable.

Nous présentons à Marcel Landowski toutes nos félicitations.

Nos vœux les plus sincères l'accompagneront tout au long de sa lourde tâche.

Il nous eut été agréable d'associer à ces vœux le successeur de Marcel Landowski au poste d'Inspecteur Général de l'Enseignement musical. Malheureusement, nous sommes, à ce sujet, dans l'ignorance totale d'une éventuelle nomination.

Notre second souhait sera donc que Monsieur le Ministre des Affaires Culturelles, qui a su apprécier l'importance du travail accompli par Marcel Landowski, ne laisse pas plus longtemps vide le fauteuil d'Inspecteur général.

L'entrée de la musique dans l'Université nous vaut un important courrier. De part et d'autre on s'inquiète soit du Baccalauréat Option Art, A 6 (à ne pas confondre avec le baccalauréat traditionnel comportant une épreuve facultative), soit du Baccalauréat musical, soit de cette musique dans l'Université.

Du baccalauréat A 6, il en sera fait état dans le prochain numéro.

Quant au baccalauréat musical, que beaucoup attendent, il n'a, hélas, pas encore vu le jour. Comme nous, souhaitez-lui une proche naissance et sans accrocs !

Pour la musique dans l'Université, particulièrement en ce qui concerne la préparation au nouveau Professorat d'Education celui qui remplacera le C.A.E.M. finissant, C.A.E.M. qui fut un merveilleux système de recrutement, nous sommes enfin, en mesure de fournir ce que vous souhaitez et attendez avec impatience. Dans le présent numéro, figure un document fort important.

Il représente ce qui fonctionne actuellement. Susceptible d'aménagements, il est possible que la prochaine année scolaire le voit peu ou prou modifié. Il donne du moins une vue d'ensemble suffisante pour vous éclairer en mettant à votre disposition des éléments sérieux et valables.

Des suppléments d'information ou des précisions peuvent vous sembler nécessaires. En ce cas, écrivez-nous. Nous nous efforcerons de vous rendre service.

La longueur du texte qu'étant donné son importance nous avons voulu présenter en une seule fois, nous empêche de publier la suite des remarquables études sur Beethoven signées Nahoum et Déhan. Comme eux-mêmes, veuillez nous excuser.

J. V. et A. M.

J. S. BACH : L'ART DE LA FUGUE

par Marcel BITSCH

Voici le second des articles dont nous avons commencé la publication dans le précédent numéro. L'un et l'autre sont extraits, avec l'aimable autorisation des éditeurs, de l'Introduction écrite par M. Bitsch pour l'ART DE LA FUGUE de J.-S. Bach (Durand, 1967).

Signalons également à nos lecteurs que, depuis la parution de l'édition Durand, une importante étude a été consacrée par M. Jacques Chailley à l'ART DE LA FUGUE de J.-S. Bach (Leduc, 1971).

HYPOTHESES

Nous pouvons revenir maintenant à la dernière des trois questions posées plus haut : quel aurait pu être le plan d'ensemble de l'œuvre si elle avait été achevée ?

Pour répondre à cette question, il importe d'observer à nouveau la fugue XIX. Depuis les travaux de Nottebohm et de Riemann, il ne fait pas de doute, pour la plupart des commentateurs, que cette fugue, en dépit du titre de l'édition originale « **Fuga a 3 soggetti** », aurait dû devenir, si elle avait été entièrement réalisée, la fugue à 4 sujets projetée par Bach pour parachever son œuvre. Et de corriger le titre dans les éditions ultérieures. Cette conviction se fonde sur l'argumentation suivante :

1° La fugue XIX est inachevée. (Incontestable.)

2° Le sujet principal de l'**Art de la Fugue** n'y apparaît pas (11). (Très contestable. Nous pensons, au contraire, que le sujet initial de la fugue XIX est bel et bien le grand thème, sous un aspect varié que nous avons désigné par A 10 dans le tableau 2.)

3° Bach n'aurait pas eu le temps de dicter (ou peut-être d'imaginer ?) la combinaison des quatre sujets avant de mourir (12).

(11) Certains commentateurs ont déduit de cet argument discutable que la fugue XIX ne faisait pas partie de l'**Art de la Fugue** et devait en être détachée. Pourtant les éléments thématiques communs à cette fugue et aux fugues précédentes ne manquent pas, en dehors même du sujet initial contesté. Qu'il nous suffise de citer deux exemples :

1° La tête du thème F apparaît déjà dans la fugue IX, mesure 22.

2° Les premières notes du thème G (celles qui composent le nom de BACH) se trouvent déjà dans la fugue XI, mesure 91. Ornées d'un retard et d'une appogiature, elles constituent la tête du thème E dans sa forme ascendante.

Enfin nous avons vu que les thèmes F et G, comme tous les nouveaux sujets de l'**Art de la Fugue,** étaient issus d'un schéma générateur qui n'est autre que le sujet principal A lui-même. Et que dire du style de la fugue XIX, de son atmosphère, de son écriture en tout point conformes au style, à l'atmosphère, à l'écriture des numéros précédents ?

(12) Assurés de la justesse de leur argumentation, certains musicologues se sont lancés à la recherche de la combinaison à quatre sujets supposée manquante. Nottebohm a proposé une solution (**Die Musikwelt**, Berlin, 1880/I) qui semble très satisfaisante, au prix d'un léger décalage rythmique dans la voix supérieure (troisième mesure). Cette combinaison, qui superpose le grand thème A dans sa forme primitive aux trois thèmes connus de la fugue XIX, a été tenue depuis lors pour la preuve expérimentale de la thèse avancée. Voici cette combinaison :

Si notre hypothèse personnelle est exacte, cette combinaison à quatre voix ne serait que l'une des nombreuses superpositions auxquelles ces éléments si riches en possibilités pourraient encore donner lieu. Car il arrive effectivement que des combinaisons imprévues se présentent en cours de route à l'esprit du compositeur. Nous ne songeons pas un instant à le nier. Ce que nous disons, c'est que les combinaisons fondamentales du sujet principal et des nouveaux sujets sont toujours préétablies.

C'est ce dernier point de l'argumentation qui semble le plus faible. Soutenir cela, c'est laisser croire que les combinaisons contrapuntiques du sujet principal avec les nouveaux sujets sont découvertes au fur et à mesure de la composition. Or les choses ne se passent pas du tout ainsi. Les combinaisons du sujet principal avec les nouveaux sujets — comme les combinaisons d'un sujet avec ses contresujets — sont toujours fixées d'avance. Disons mieux : les nouveaux sujets, comme les contresujets, sont composés au-dessus du sujet principal, en contrepoint renversable, avant tout travail de développement. Par une petite habileté qui ne peut tromper que les profanes, le nouveau sujet est d'abord exposé seul dans le courant de la fugue. C'est plus tard seulement que la combinaison du sujet et du nouveau sujet est révélée à l'auditeur (13). En fugue plus qu'ailleurs, l'ordre d'exposition n'est pas l'ordre de conception.

Il est donc extrêmement improbable que Bach n'ait pas eu la volonté de dicter avant sa mort un fragment polyphonique de 6 mesures imaginé à l'avance et qui aurait été le couronnement de l'**Art de la Fugue**, tandis qu'il abandonnait cette œuvre pour dicter de bout en bout un choral varié comportant 45 mesures d'une polyphonie originale et serrée. En revanche, il est tout à fait vraisemblable que l'approche de la mort ne lui ait pas laissé le temps de développer, à partir d'une combinaison préexistante, la dernière section d'une grande fugue et qu'il ait préféré, au moment suprême, se tourner vers les hautes pensées que lui inspirait le texte du choral **Vor deinen Thron tret'ich hiermit.** C'est précisément ce qui s'est passé pour la fugue XIX, **à 3 sujets.** La dernière section de cette fugue (mesure 233) n'est que sommairement esquissée ; elle comprend les 6 mesures nécessaires pour montrer la combinaison des trois thèmes (combinaison complétée par une partie libre à la voix supérieure), plus une mesure amorçant un développement qui aurait été construit sur la fin du thème F. Ce développement et la fin de la fugue XIX n'ont jamais été écrits par Bach ; toutes les tentatives qui ont été faites pour les reconstituer ne peuvent que paraître dérisoires. Quant à la grande fugue à 4 sujets que Bach avait certainement projeté d'écrire pour parachever son œuvre, il faut nous résigner à penser ou bien qu'il n'a pas eu le temps d'en entreprendre la composition, ou bien qu'aucun fragment n'en est parvenu jusqu'à nous (14).

Poursuivons notre démonstration jusqu'au bout. S'il était vrai que Bach avait projeté d'écrire, pour conclure son œuvre, une grande fugue à 4 sujets distincte de la fugue XIX, cette fugue inconnue serait venue ajouter un quatrième numéro au groupe 6 de notre tableau 1. Dès lors, ne pourrait-on pas se demander si le plan d'ensemble de l'**Art de la Fugue** ne comportait pas, dans l'esprit de son auteur, six groupes de 4 fugues chacun, soit 24 fugues au total ?

Le groupe 2, dans cette hypothèse, aurait été composé de quatre fugues-strettes et non de trois. Aucun témoignage, reconnaissons-le, ne vient étayer cette supposition et le fait que les 11 premières fugues aient été gravées du vivant de Bach semble même, **a priori,** infirmer cette hypothèse. Pourtant nous savons que ces 11 fugues étaient gravées sur des plaques séparées ; que l'édition originale posthume de 1752 présentait les 22 numéros de l'œuvre dans le plus grand désordre. Rien ne nous assure que Bach considérait les 11 premières fugues comme un ensemble achevé, ni même bien classé. Il y aurait dans cet ensemble au moins une erreur de classement manifeste. (Voir ci-dessus la discussion concernant l'ordre des doubles fugues.) L'hypothèse d'une quatrième fugue-strette manquante n'est donc pas entièrement gratuite. C'est la division régulière de chaque groupe de l'**Art de la Fugue** en 4 numéros qui conduit naturellement à cette supposition. Cette division est évidente pour les groupes 1, 3, 4 et 5 ; elle est vraisemblable pour le groupe 6, si l'on admet l'hypothèse d'une fugue finale à 4 sujets différente de la fugue XIX. Il serait bien surprenant, dans ces conditions, que le groupe 2 seul n'ait comporté que trois fugues. Il y a donc une forte présomption en faveur d'une quatrième fugue-strette. Quel rang assigner à cette fugue supposée manquante à l'intérieur du groupe 2 ? Il est évidemment impossible de le préciser. Plaçons-la, par hypothèse, en seconde position. L'ensemble se présenterait alors de la façon suivante :

---

(13) Voir les fugues X et XI, très caractéristiques à cet égard. La combinaison des trois éléments thématiques, prévue dès le départ, n'est présentée que dans la dernière section de chacun de ces morceaux, d'abord dans un ton différent du ton principal, puis **in extremis** seulement au ton de Ré mineur.

(14) Cette analyse musicale recoupe exactement le témoignage de Mizler (1754) souvent évoqué, mais incomplètement cité. Voici, **in extenso**, le passage du **Nekrolog** de Mizler (probablement rédigé par Ph.-E. Bach) qui se rapporte à l'**Art de la Fugue :**

« Cette œuvre est la dernière de l'auteur. Elle contient toutes les espèces de contrepoints et de canons possibles sur un seul thème principal. Sa dernière maladie l'a empêché d'achever complètement l'avant-dernière fugue et de réaliser la dernière, suivant son plan. Cette dernière fugue devait comporter 4 thèmes et devait être ensuite renversée dans les 4 voix, note pour note. Cette œuvre n'a été publiée qu'après la mort du défunt compositeur. »

Seul point discutable, à notre avis, dans ce témoignage : l'affirmation selon laquelle la fugue finale à 4 sujets aurait dû être une fugue-miroir. Mizler et Ph.-E. Bach ne seraient-ils pas allés, dans leur désir d'apologie, au-delà des intentions de J.-S. Bach ? Il nous semble plus logique d'imaginer, venant après la triple fugue numéro XIX, une quadruple fugue « ordinaire »...

1re partie			2de partie		
groupe 1	groupe 2	groupe 3	groupe 4	groupe 5	groupe 6
I Fugue simple	V Fugue-strette	IX Double fugue	XIII Fugue canonique à 2 voix	XVIIa Fugue-miroir à 3 voix	XIXa Fugue-miroir à 4 voix
II d°	VI d°	X d°	XIV d°	XVIIb d°	XIXb d°
III d°	VII d°	XI d° (à 3 voix)	XV d°	XVIIIa (Variante de XVIIa, à 4 voix)	XX Triple fugue
IV d°	VIII d°	XII d°	XVI d°	XVIIIb (Variante de XVIIb, à 4 voix)	XXI Quadruple fugue

En hachuré : les deux fugues hypothétiques.
La fugue VII de ce tableau correspond à la fugue VI du tableau 1.

Ce plan, comparé à ceux qui ont été proposés jusqu'ici, a au moins les mérites de la clarté et de la simplicité. Il est également conforme, dans sa parfaite symétrie, aux habitudes de l'époque. Bach lui-même n'a-t-il pas donné maint exemple de ces constructions symétriques dans le **Clavecin bien tempéré,** les **Variations Goldberg** et ailleurs encore ?

***

Quel que soit le nombre total des fugues prévues par Bach pour sa dernière grande œuvre, et à s'en tenir aux 22 fugues existantes, comment ne pas voir que l'**Art de la Fugue** se présente comme l'antithèse exacte du premier cahier du **Clavecin bien tempéré** ?

Là, dans l'œuvre de la maturité, 24 fugues écrites dans tous les tons majeurs et mineurs, à titre de démonstration du système du tempérament égal. Chacune des fugues, précédée d'un prélude créant le climat tonal, est complètement indépendante des suivantes. Les combinaisons contrapuntiques, parfois savantes, parfois réduites au minimum, n'en constituent pas l'attrait principal. Chaque fugue forme avec son prélude un poème isolé. Chacune d'elles a son thème caractéristique, sa couleur propre, sa signification particulière, tantôt pittoresque, tantôt descriptive ou méditative. La variété de l'œuvre est assurée par la diversité des thèmes et de l'inspiration.

Ici, dans l'œuvre de la vieillesse, 22 fugues écrites dans la tonalité générale de Ré mineur autour d'un seul thème principal, à titre de démonstration des ressources inépuisables de l'écriture contrapuntique. Les 22 fugues forment une chaîne indissoluble dans un long **crescendo** d'intensité dramatique. Il ne s'agit plus d'une suite de poèmes lyriques séparés, mais du déroulement continu d'un vaste poème épique. Dans l'**Art de la Fugue,** chaque numéro pris isolément est intéressant, mais c'est la progression de l'ensemble qui est captivante. La couleur générale est certes identique tout au cours de l'œuvre, en raison du Ré mineur prédominant. Pourtant la diversité, au sein de cette unité organique, n'est pas moins grande que dans le **Clavecin bien tempéré**, grâce à l'esprit de variation qui anime toute l'œuvre.

Variété, liberté. Voilà les vraies leçons que dispense l'**Art de la Fugue** sous une apparence scolastique.

Variété d'abord. Que l'on songe aux 25 présentations différentes du thème principal, aux nouveaux sujets, aux contresujets toujours renouvelés et l'on comprendra mieux comment l'esprit de la variation a été introduit par Bach dans la fugue. Il faudra attendre la **Grande Fugue** op. 133 de Beethoven pour que la leçon soit entendue, recueilli l'héritage prestigieux.

Liberté ensuite. Liberté totale du plan de chaque fugue, liberté des modulations, des divertissements, des strettes. Sous la plume de Bach, la fugue reste ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : la plus libre des formes musicales.

Chef-d'œuvre de musique didactique, a-t-on dit. Certes. Mais aussi chef-d'œuvre tout court. Il ne faut pas s'exagérer l'aspect didactique de l'**Art de la Fugue** (titre ajouté après la mort de Bach et qui accrédite fâcheusement l'idée d'un ouvrage purement scolaire). En voulant enseigner par l'exemple un cours complet de fugue — la plus vivace, pour lui, des formes musicales — Bach a écrit en même temps une de ses œuvres les plus riches et les plus denses. L'**Art de la Fugue** nous rappelle utilement que le compositeur et le professeur ne faisaient, chez Bach, qu'une seule et même personne. Chez lui, les ouvrages du professeur n'ont jamais été séparés des œuvres du compositeur.

Chef-d'œuvre de musique abstraite, a-t-on souvent répété, en ne voulant retenir que l'aspect intellectuel de l'**Art de la Fugue**. On ne saurait s'élever avec assez de force contre ce jugement sommaire, partial et injuste. Certes, l'œuvre existe sur le plan intellectuel. Chaque fugue est agencée de main de maître, tous les détails d'écriture ont fait l'objet d'une minutieuse mise au point et l'ensemble fonctionne comme une mécanique de haute précision. Bach est un excellent artisan. Mais ne vouloir retenir que cet aspect de l'**Art de la Fugue,** c'est en restreindre considérablement la valeur et la portée, c'est en fausser délibérément le sens. Les combinaisons contrapuntiques ne sont rien en elles-mêmes et ne constituent encore pour l'œuvre qu'un plan d'existence inférieur.

Car l'œuvre existe aussi — et c'est là que réside sa vraie grandeur — sur le plan de la sensibilité auditive. Bach n'est pas seulement un excellent artisan, il est aussi, il est d'abord un grand artiste. Il

n'écrit pas pour l'œil, mais pour l'oreille. Une invention sans cesse jaillissante lui fournit en abondance les éléments mélodiques de son contrepoint. De ce contrepoint savant, intellectuel si l'on veut, résulte une harmonie d'une richesse, d'une audace, d'une originalité inégalées. De cette habile écriture horizontale naît à chaque instant une sonorité verticale parfaitement contrôlée, aux hardiesses surprenantes.

Ingénieuse sur le plan intellectuel, prodigieuse sur le plan de la sensibilité auditive, cette œuvre existe encore, n'en doutons pas, sur le plan supérieur de l'expression. Sur la signification de l'**Art de la Fugue,** sur les résonances métaphysiques de cette œuvre, on a écrit de nombreuses pages et on a émis les hypothèses les plus aventureuses (15). Nous aurons garde, en ce domaine, de tomber dans la mauvaise littérature. Aussi bien, chacun peut interpréter à sa manière, selon son éducation et ses convictions, le message de Bach. Et peu importe, au fond. Mais tout le monde devrait s'accorder sur un point essentiel : c'est que, même dégagée du verbe, la musique de Bach demeure un puissant langage émotif.

Après les travaux de Schweitzer et de Pirro, après le magistral ouvrage de Jacques Chailley, il n'est plus permis de douter que, dans ses œuvres religieuses, **Chorals, Cantates, Passions,** Bach commente le texte de la façon la plus claire. « Car Bach, écrit Jacques Chailley, ne décrit pas gratuitement, pour l'amusement. Il commente, souligne, suggère ; l'idée parfois, l'image souvent, le mot toujours. Ainsi sa musique équivaut à la plus ingénieuse explication de textes, à la plus utile des exégèses (16). »

Ce qui est vrai de la musique dramatique de Bach l'est également, il faut nous en convaincre, de ses grandes œuvres instrumentales. Ici, pas de mot à traduire, pas d'image à suggérer : c'est l'idée même qui est directement transmuée en musique. Parfaite expression d'une pensée directrice dans un langage porté à son plus haut degré de précision, l'**Art de la Fugue** atteint à une véritable transcendance profane et, par là, n'est pas indigne des œuvres religieuses du maître. Telle nous apparaît, du moins, la dernière grande œuvre de J.-S. Bach, grande œuvre dont il s'est détourné, au seuil de la mort, pour adresser à son Créateur une ultime prière :

Devant ton trône je m'avance,
O Dieu, et je te prie instamment :
Ne détourne pas ton visage radieux
De moi, pécheur dans l'affliction.

(15) Voir E. Schwebsch, **Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge,** Stuttgart, 1931. Longue dissertation inspirée par la doctrine anthroposophique de R. Steiner. L'**Art de la Fugue** aurait, selon cet auteur, une signification mystique ; on y trouverait le symbole de la chute de l'homme et de son retour à Dieu. Nous croyons, au contraire, que tous les commentateurs qui ont voulu attribuer une signification religieuse à la dernière grande œuvre de Bach ont fait fausse route.

(16) J. Chailley, **Les Passions de J.-S. Bach,** Paris, P.U.F. 1963, page 7.

RENCONTRES INTERNATIONALES DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

Ces rencontres auront lieu en 1971 du 3 au 24 août à Bayreuth.

Conditions de participation :

Pour participer à ces rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans ; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 20 ; Droits de participation : DM 130. Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des rencontres.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM 6.50. Billets pour le Festival à : DM 16, 21 et 33.

Le logement est prévu dans des salles de classe, à raison de 12 lits environ par dortoir.

Le repas de midi se prend en commun au centre des rencontres. On trouvera également, surtout pour le petit-déjeuner et le dîner, à la cantine des rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. Il ne sera pas possible de s'installer au centre des rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

Inscriptions : Demander sans tarder renseignements et Bulletins d'inscription à la direction des rencontres du Festival destinées à la jeunesse, D 8580 BAYREUTH, Festpielhaus ou à « L'Education Musicale ».

Programmes des rencontres :

Cercles d'études : Orchestre (Direction : Hans Zender, Kiel. On y étudiera les œuvres suivantes : Anton Webern, Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 13 ; Pierre Boulez. Improvisation sur Mallarmé N° II, une dentelle s'abolit pour soprano et 9 instrumentistes ; Earle Brown, Modules I et II pour Orchestre ; Igor Strawinsky, Petrouchka. **Chœur** (Direction : Wolfgang Schubert, München. On y étudiera les œuvres suivantes : Darius Milhaud, Les Deux Cités (Paul Claudel) I. Babylon II. Elegy III. Jerusalem. For mixed voices a cappella : Zoltan Kodaly, Mountain Nights I. et II. Songs without Words for Womens' voices ; Jan Novak, Exercitia Mytologica. Vocibus mixtis (VI-VIII) ; André Jolivet, Epithalame pour Orchestre vocal à douze parties). Percussion, **Musique de chambre moderne** et préparation du concert du cercle d'études de l'orchestre (Direction : Prof. Robert Hinze, Hambourg. On y étudiera les œuvres suivantes : Strawinsky, Ragtime pour 11 instrumentistes; Stibily, Epervier de ta faiblesse, domine ! d'après un poème de Henri Michaux pour percussion et 1 parlant ; Nono, Polifonica. Monodia. Ritmica pour instruments à vent, piano et percussion ; Stockhausen, Kreuzspiel für Oboe, Bassklarinette, Klavier und Schlagzeug ; Varèse, Ionisation pour 13 instrumentistes de percussion). **Musique de chambre** (Direction : Prof. Dumitru Pop, Bucarest. Dans le cadre de ce cercle d'études, on peut former les ensembles suivants : quatuor à cordes, quintette à vent pouvant s'augmenter jusqu'à l'octuor, en outre, diverses autres combinaisons instrumentales de 4 à 9 exécutants. **Oeuvres appartenant à tous les styles et tendances.**) Répétition et direction du 2ᵉ orchestre : Wolfgang Gayler, Nuremberg. **Séminaire sur Wagner. Représentation** d'opéras en un acte, concerts, **Festival** de musique de Bad Berneck, **Exposition** d'art international, Possibilité d'assister aux représentations du Festival.

Programme du Festival :

Mercredi 11 août : Lohengrin ; 12 août : Parsifal ; 16 août : Le Hollandais volant ; 18 août : L'Or du Rhin ; 19 août : La Walkyrie ; 21 août : Siegfried ; 23 août : Le Crépuscule des Dieux.

« Le rôle des Rencontres Internationales du Festival destinées à la Jeunesse me paraît on ne peut plus importante, irremplaçable ; On se plaint souvent que la jeunesse "ne suit pas", qu'elle se désintéresse peu à peu de la vie musicale, qu'elle ne se sent pas concernée par cette forme de la culture. Le fait est que, généralement, c'est la vie musicale qui se désintéresse de la jeunesse, avec les conséquences que l'on connait. Il faut donc se féliciter que de telles rencontres aient lieu, qu'elles suscitent la réflexion, l'enthousiasme ou la critique de ceux auxquels elles sont destinées. Ce qui est en cause, ce n'est pas seulement l'intérêt ou l'amour pour la musique, c'est, bien plus, le désir de découvrir, le besoin de la communication. »

Pierre Boulez.

BEETHOVEN : LA VIIIe SYMPHONIE

par Marcel DAUTREMER

CONSIDERATIONS GENERALES

La VIIIe symphonie en Fa majeur (op. 93) a été composée en 1812 ; le manuscrit porte la précision de lieu et de date : « Linz, mois d'octobre 1812 ». La symphonie en la (VIIe) fut écrite la même année (op. 92). Cependant, les esquisses de cette VIIe symphonie paraissent remonter à une ou deux années antérieures ; alors que les esquisses de la VIIIe se localiseraient l'année même de la composition : la référence en est la notation de la Sonnerie du Postillon de Carlsbad à la page 87 du carnet d'esquisses analysé par Nottebohm. En effet, cette Sonnerie du Postillon a été entendue par Beethoven durant l'un des mois d'été de 1812 alors qu'il accomplissait le voyage entre Toeplitz et Carlsbad. Les pages de ce carnet suivant d'assez près celles où est notée cette sonnerie, révèlent les principaux motifs de la VIIIe symphonie en une version très proche de la présentation définitive.

D'un caractère aimable, ne dédaignant pas l'humour et, en son final à l'allure endiablée, témoignant un entrain plein de santé et de jeunesse ; ce final lui-même, précédé des gracieuses arabesques du « Tempo di Minuetto » agrémenté d'un trio au cours duquel Cors et Clarinette prennent leurs pastoraux ébats en une clairière ensoleillée, cette « Huitième » apporte encore une fois une bouffée de joie et de souriante sénérité.

Cependant, à cette époque, Beethoven, bien que déjà enveloppé des rayons d'une célébrité grandissante, était soucieux à l'endroit de la vie privée de son frère Nikolaus-Johann. Celui-ci, de six ans plus jeune que Ludwig, réussissait fort bien en affaires ; devenu propriétaire d'une pharmacie à Linz, il vivait en un respectable confort ; célibataire, il avait une liaison (avec une personne fort honorable, d'ailleurs); mais le rigoureux Ludwig admettait mal une telle façon de vivre ; il voulut remettre de l'ordre dans la vie privée de son frère, au point de tenter de faire expulser par voie de droit la concubine ; pour cela il porta plainte auprès des autorités civiles et ecclésiastiques ! D'où d'interminables et tourmentantes discussions qui prirent fin lorsque le faux ménage légalisa sa situation... La VIIIe Symphonie naquit en ces jours orageux...

Il est à observer que la tonalité de Fa Majeur déjà adoptée pour la VIe (Pastorale) avait reparu au sein de la VIIe en La (le brillant et rapide Scherzo). Beethoven a donc employé cette tonalité typiquement pastorale durant trois symphonies qui se suivent ; et, dans ce même scherzo de la VIIe, la « Trio » adopte Ré Majeur en y attachant une couleur éminemment pastorale, par ses appels de Cors et de trompettes : simple coïncidence, sans doute ? Toutefois, il n'est pas interdit, à la faveur de ces faits sonores, de penser que Beethoven, pénétré des plus profonds sentiments d'humanité, gardait aussi une admiration sans bornes pour les plus belles manifestations extérieures de la nature.

C'est à Vienne, mais seulement le 27 février 1814, que fut donnée la 1re audition de la VIIIe (le programme la qualifiat de « toute nouvelle symphonie en Fa majeur »). La VIIe figurait aussi au programme ainsi que des pièces moins célèbres de Beethoven, au bénéfice de qui était dédié le concert... la recette en fut considérable. Londres programma la VIIIe en 1826 (29 mai) ; Paris, seulement le 19 février 1832, à la Société des Concerts du Conservatoire, une année après la 1re audition de la IXe avec chœurs.

Les comptes rendus critiques furent bons dans l'ensemble ; Fetis, après la première audition parisienne, détaille l'œuvre en y attachant des termes laudatifs, entremêlés de légères réserves ? Berlioz, quelques années plus tard, s'enthousiasme longuement et déplore le qualificatif de « Petite Symphonie » qui était parfois attribué à la VIIIe.

DESCRIPTION D'ENSEMBLE

1er mouvement :

Pas d'introduction lente : l' « Allegro vivace con brio » est attaqué directement ; le thème initial prend appui sur les notes de l'accord parfait de tonique : de la mesure 1 à la mesure 10, le « despotisme Tonique-dominante » s'affirme mieux que jamais ; puis, en un rythme différent (mesures 13 à 32) cette première idée s'infléchit vers la sous-dominante, laquelle, par l'addition d'un La bémol, devient dominante de Mi b majeur ; éloignement tonal à remarquer, si proche du début de l'œuvre... mais la surprise ne fait que commencer : après un silence inter-

rogatif, voici le second thème en RE MAJEUR ! (Mesures 37 et suivantes). Ici le basson fait entendre un dessin en notes piquées qui fait penser à la 2e symphonie (final). Ce second thème abandonne bientôt Ré majeur, vient se couler dans le moule attendu d'UT MAJEUR après un esitando interrogatif (mesure 43) ; il hésite à nouveau puis conclut brillament à la mesure 70, au seuil d'une Coda qui séduit par ses contrastes, tour à tour agressive et enjôleuse. A la mesure 100, un double « saut d'octave » en valeurs brèves relie au :

Développement central :

(Mesures 104 à 190) dont, croyons-nous, l'intérêt ne monte pas au niveau habituel des développements beethovéniens : en effet, seul le 1er thème y figure et, de ce premier thème est entendu presque exclusivement le dessin mélodique de la 1re mesure ; ce qui apporte rapidement une impression de « redite ». A la mesure 190 apparaît la « REEXPOSITION » : le premier thème est confié aux instruments graves alors que les médiums et les aigus appuient sans détours l'accord parfait de tonique ; le tout en nuance FFF ; ce « fortississimo » imposé à tous n'apportera à l'audition qu'un résultat médiocre ; nous en avons fait l'expérience : le thème des basses est absorbé par les tenues et les trémolos des autres groupes ; il sera donc nécessaire de réduire notablement l'intensité des médiums et aigus et d'appuyer au maximum les bassons, violoncelles et contrebasses. Si le résultat est encore insuffisant, pourquoi ne pas ajouter les altos en unisson avec les violoncelles ? Mais là, chaque interprête agira selon sa propre conviction. Après la mutation d'usage (mesures 230 à 234), le second thème paraît à nouveau ; il est réexposé en Si bémol majeur, puis en Fa majeur (mesures 234 à 249) donc en variante de tonalité en regard de la première exposition (cf. mesures 37 et suivantes). A la mesure 267, on tombe à nouveau sur la Coda (cf. mesure 70).

Aux mesures 303-304, une longue péroraison prend appui sur le thème initial exposé en Ré bémol majeur cette fois (clarinette solo, nuance « piano » et « legato »). Une nouvelle exploitation de ce thème initial (en ses cinq notes ascendantes, cette fois), virera bientôt vers la tonique FF (mesure 323) à partir de quoi une coda nouvelle et un peu étirée nous conduira à la conclusion.

2e mouvement :

C'est là qu'on trouve le fameux thème tiré du Canon dédié à Maelzel et ironisant sur le battement du métronome. Beethoven retrouve ici une humeur souriante s'orientant vers une teinte de causticité, peut-être... en tous cas, il y a là motif à une pièce très spéciale, unique, dirons-nous, au sein des neuf symphonies de Beethoven : cet Allegretto scherzando fit longtemps la joie des auditeurs qui éprouvaient, à son audition, un sentiment inhabituel peu comparable aux impressions beethovéniennes..., ce sont mes propres souvenirs qui me dictent une telle affirmation !! Ajoutons que la forme de ce 2e mouvement est très solidement établie ; il y a deux thèmes en opposition et de spirituelles variantes instrumentales en notes répétées d'une extrême rapidité ; par celles-ci se révèle, au maximum, l'esprit caustique du compositeur.

3e mouvement :

Tempo di Minuetto : à 3/4 comme le 1er mouvement : il y a donc rupture de la longue série des « Allegro vivace » à 1 temps qui, depuis la 1re symphonie, tenaient la place du menuet mozartien ; nous retrouvons ici ce menuet aimable. D'entrée, quelques appuis sF, scandent la formule d'accompagnement imposant le caractère de « Danse » ; très vite, les violons chantent le 1er thème aux contours gracieux, ne dédaignant pas de courts chromatismes au caractère appoggiatural. Après la barre de reprise apparaît une séquence « danse paysanne » au cours de laquelle les accents « Sforzando » se prolongent ; le thème initial est ensuite repris en un continu crescendo orchestral...

Alors se dessine en un pastoral « Trio » une phrase de Cors bientôt relayés par la Clarinette ; les violons et Altos s'en mêlent y apportant une couleur nouvelle au moyen d'une tonalité (La bémol majeur) entendue pour la 1re fois en cette VIIIe symphonie. (Mesures 55 à 60), ici, la clarinette de plus en plus enjôleuse, se superpose à l'appel des deux cors. Elle escalade les degrés élevés de sa tablature ; les cors ne répugnent pas non plus à aborder quelques notes tendues... alors que les violoncelles, souriants, mais résignés, se livrent à un bienveillant Ostinato en triolets... Tout ceci dégage un charme certain mais ne s'élève pas, nous semble-t-il, au niveau des bouillonnants et puissants « Scherzos » des symphonies qui précèdent.

4e mouvement : Allegro vivace.

Si le 3e mouvement rappelle en quelques points le 1er, en raison de sa battue à 3 temps et de certains contours mélodiques similaires, (comparez les 8 premières mesures du 1er mouvement avec les mesures 3 à 9 du « Tempo di minuetto » et remarquez principalement la mesure 5 du premier et la mesure 5 (également) du troisième : même dessin, même chromatisme sur les mêmes degrés de la même gamme !!), on peut également découvrir une analogie assez marquée entre les motifs initiaux des 2e et 4e mouvements ; cette analogie se concrétisant par la présence de notes répétées et des brefs groupes de 3 notes se succédant rapidement 2 par 2 et dont les 2 premières notes plus brèves que la 3e forment la double-appoggiature de celle-ci ; comme pour dérouter l'analyste, la disposition des valeurs est la même dans l'un et l'autre cas, mais les intervalles sont inversés (tierce-seconde, d'une part ; seconde-tierce, d'autre part) dans l'Allegretto, les appogiatures sont faibles et la résolution forte ; au

contraire dans le final, les appoggiatures sont fortes et la résolution faible ; quel problème est ainsi posé à l'interprète !!? Après l'exposition de la première idée PP, avant la redite traditionnelle en « Tutti » se place le célèbre DO DIESE qui s'immobilise un court instant fortissimo : note d'épouvante, disaient les uns; grimace clownesque dénuée d'intention secrète, seulement destinée à faire rire un groupe d'amis en train de converser, ont avancé les autres ! (mesures 17-18).

La forme de ce Final est assez indécise, comme déséquilibrée. En effet, le groupe habituel : Exposition-Développement-Réexposition-Péroraison se déroule en moins de 300 mesures alors que le total de ce mouvement est de 503 mesures. Ayant atteint la mesure 273, on paraît avoir bouclé le parcours d'une forme sonate à deux thèmes ; et voici qu'une sorte de nouveau développement prend le départ à partir du thème initial exposé en SI bémol majeur ; après deux points d'arrêts suspensifs (mes. 280, 282) paraît un élément nouveau ; une ligne descendante de valeurs lentes, court « Cantus firmus » qui se combinera avec lui-même en mouvement ascendant et donnera lieu (mesures 314 à 342) à de longues progressions harmoniques pivotant autour de toniques et dominantes (notes répétées en triolets). Viennent ensuite plusieurs apparitions du thème initial en des tonalités parfois éloignées (telles : mesure 345 en Ré majeur ; mesure 380 en Fa dièse mineur). Ici, malgré la nuance FF, les cors, trompettes, timbales se taisent, empéchées d'aborder cette gamme lointaine ! (Quel tourment devait être alors celui du compositeur)... aussi, à la mesure 391, s'empresse-t-il de rattraper le rassurant Fa naturel. Cette tonique du ton initial se mariant enharmoniquement avec le Mi dièse, note sensible de Fa dièse mineur... Bien accrochée à nouveau cette gamme de Fa majeur ne cessera d'être présente jusqu'à la double-barre finale malgré de courts emprunts harmoniques tel l'accord de Mi Majeur à la mesure 436. Longue suite d'accords de tonique entrecoupée de quelques dominantes, alors que la timbale risque le « saut d'octaves » du FA grave au FA aigu... et cela jusqu'à la mesure conclusive (503).

Aux lecteurs qui auront parcouru les articles précédents ayant pour objets les 2ᵉ et 4ᵉ symphonies, peut-être le présent écrit semblera moins teinté d'enthousiasme ; il est vrai que la VIIIᵉ, à mon sens, émeut et captive moins : elle semble conçue plus hâtivement, certaines tournures d'écriture sont un peu claires, moins marquées du « label »... Les longues Codas des mouvements 1 et 4 m'ont toujours surpris de la part d'un tel Génie de la Forme.

Peut-être ce retour à une manière plus simple a-t-il dérouté le compositeur lui-même habitué à fréquenter couramment des cîmes plus élevées ? L'air pur des hauts sommets faisait défaut à l'auteur de la Vᵉ symphonie lorsqu'il se plaçait au niveau plus modeste de la VIIIᵉ ? Mais douze années plus tard, la IXᵉ symphonie hissera Beethoven sur une des plus inaccessibles plates-formes de l'Art Créateur.

Concert LOUCHEUR

Le samedi 6 février au Théâtre des Champs-Elysées, l'Orchestre Philharmonique de l'ORTF dirigé par Robert Blot régala — le mot n'est point trop fort — les très nombreux auditeurs qui emplissaient la salle, avec un concert d'une haute tenue et d'une valeur artistique de grande classe.

On doit ce concert à Madame Arbeau Bonnefoy. Son énergie inlassable à la tête de l'Evolution Musicale de la Jeunesse, soit les Musigrains, a trouvé à s'exercer dans l'organisation de ce concert qui restera dans les mémoires.

Ce faisant, elle a comblé une lacune, lacune fréquente dans notre belle France et à laquelle Jean Maillard fait allusion dans « Notre Discothèque ».

Le programme comportait 4 compositions de Raymond Loucheur, qui, en un langage spirituel présentait ses œuvres.

Organisateur et administrateur incomparable qui, comme Inspecteur Général ou Directeur du Conservatoire National Supérieur fit tant pour la musique et son enseignement, ce que beaucoup savent, il est aussi, ce que l'on sait moins, hélas, un compositeur qui se place parmi les plus grands de notre Ecole contemporaine.

Il nous en a donné la preuve avec Défilé, son Concerto pour violon et orchestre, la Rapsodie malgache et une suite d'Hop-Frog, des chefs d'œuvre !

Imaginez un programme formé de partitions d'un seul et même auteur. Ce peut être long, engendrer une certaine monotonie ou lassitude. Point ici. Tout bonnement parce que Raymond Loucheur, artiste sensible, cultivé, spirituel, fourmille d'idées qu'une science accomplie de l'écriture, de la composition, de l'instrumentation et de l'orchestration lui permettent de développer de la façon la plus expressive, la plus colorée et la plus éloquente.

Les auditeurs ne s'y trompèrent pas qui d'un bout à l'autre furent remués par les sentiments divers et variés allant de la mélancolie, voire de la tristesse, jusqu'à la gaîté dans l'éblouissant concerto, tout de virtuosité orchestrale et violonistique, certes, mais aussi et surtout de musique. Que dire aussi d'une Rapsodie qui, dès ses premières mesures, nous transporta loin au sud, nous baignant de ferveur, de joie et de couleurs locales. Peindre une telle fresque avec autant d'instinct, de vérité et de couleur est, sans nul doute, fort rare dans les annales de la composition musicale.

Quant à la Suite d'Hop-Frog elle fut un bouquet de pétulance, de malice, de vie et de musique.

Comme on aimerait entendre souvent de musique semblable !

Et quand donc nos Associations symphoniques, nos éditeurs de disques voudront-ils bien inscrire dans leurs programmes et leurs catalogues des musiciens français tel Raymond Loucheur, qui font si honneur à notre Ecole Nationale.

André MUSSON.

MAIS CELLES QUE L'OREILLE NE PERÇOIT PAS...

par Marc-André BERA

Agrégé de l'Université

L'œuvre de John Keats abonde en références à la musique : musique des sources et des ruisseaux, musique du vent qui joue dans la chevelure de l'automne, musique de l'oiseau chanteur par excellence, le rossignol, dont l'écho va se perdre au fond des bois, musique des nuées de moucherons que la brise soulève parmi les saules et qui retombent au gré de sa respiration légère avec une rumeur plaintive. Chaque saison a sa musique propre, qui est comme la symphonie de toutes les autres sensations : odeurs du cidre ou de la grange où l'on bat le grain, couleurs du soir qui vient aviver de roses la barbe des éteules, douceur de la pulpe des fruits mûrs qui cède sous le doigt, composant la mélodie de l'automne, comme d'autres parfums, d'autres saveurs, d'autres teintes s'harmonisent avec le printemps :

« **Where are the songs of Spring ? Ay, where are they**
Think not of them, — thou hast thy music too... »

Il n'est que trop facile d'associer cette hâte de faire des bouquets de toutes les offrandes des sens avec la fièvre qui brûlait Keats et devait l'emporter en quelques mois. L'idée que la musique pourrait être la clé des songes, le mode d'expression ultime de la connaissance en même temps que le moyen le plus sûr de sa conservation et de sa transmission ; la table de correspondance, enfin, entre une sagesse humaine que l'on n'atteint que par la transcendance de toute expérience sensible, et un ordre éternel et parfait de l'univers, en vertu de je ne sais quelle harmonie pré-établie, cette idée-là, elle se trouve inscrite au cœur même de la poétique de John Keats, dès **Endymion,** qu'il achevait de composer en 1817 sur les bords de l'Isis, pendant les grandes vacances où l'hospitalité d'un ami lui permettait de goûter en muet aux délices d'Oxford. Mais Keats n'avait pas eu besoin de l'Université pour découvrir l'antiquité classique : dès le collège, il avait entrepris de traduire l'Enéide, et s'il ignorait le grec, Chapman lui avait permis de découvrir Homère. Ses maîtres à écrire, en ces années d'apprentissage, s'appelaient John Milton et Edmund Spenser. Par eux, mieux qu'il n'eût pu le faire sans doute à Oxford à l'époque, il se rattachait à la grande tradition hellénistique et néoplatonicienne, si vivante jusqu'au début de notre siècle, en Grande-Bretagne. Une expression naïve de son **credo** nous est donnée par une **Ode aux Poètes,** où tous les thèmes de la métempsychose s'entrecroisent. (1)

« **Bards of Passion and of Mirth...** »

Poètes, vous qui chantez la Passion et la Joie
et nous avez laissé votre âme en héritage
avez-vous donc une âme au ciel aussi
en qui se double votre existence ?

Oui, et cette âme qui hante d'autres lieux
communie avec les sphères des astres,
se mêle au bruit des sources du mystère
au grondement confus des voix de l'univers
au murmure des frondaisons célestes
et se parle, d'âme à âme,
tandis que mollement allongés aux champs élyzéens
où ne paissent que les faons de Diane,
reposant sous le dais bleuté des campanules
parmi les paquerettes à l'odeur de roses
et les roses à l'odeur supra-céleste
vous tendez l'oreille au chant du rossignol ;
non pas gavés de vaines vocalises
mais comblés de mélodies chargées de messages,
où la douceur du rythme soutient la vérité
porteuse de toute la légende dorée des cieux
et de leurs mystères.

Ainsi vous vivez là-haut à la fois
et vous revivez pour nous sur la terre :
cette âme que vous avez laissée parmi nous
nous enseigne le chemin qui mène à cet autre séjour
où l'autre âme s'ébat dans la Joie
sans mélange, et jamais ne se lasse.
ici-bas, nées comme nous de la Terre
les âmes des poètes parlent encore aux mortels
de leurs plaisirs et de leurs peines
à la petite semaine,
de leurs passions et de leurs petits ennuis,
de leurs glorioles et de leurs vilenies,
et de tout ce qui pourrait les rendre forts et qui les
[affaiblit

Ainsi, jour après jour, vous nous enseignez
la sagesse, si loin que vous soyez de nous.
poètes, vous qui chantez la Passion et la Joie
vous nous avez laissé votre âme en héritage ;
mais vous avez une âme au ciel aussi
en qui se double notre existence !

Devoir d'escholier rimailleur, peut-être. Et la traduction n'arrange pas les choses, puisqu'elle ne restitue ni le rythme iambique des octosyllabes, ni les rimes des « **couplets** », ni le chatoiement des images, ni la totalité du sens de l'original. Mais si l'on veut bien ne retenir que le thème de la réflexion, on y reconnait bien une constante, un **leit-motiv**, que Shelley reprendra d'ailleurs dans **Adonais,** élégie qu'il consacra à la mémoire de Keats. Le poète est double : immortel et transcendant par une âme aux écoutes d'une harmonie universelle, et à la vérité fort abstraite, puisqu'elle s'identifie à l'harmonie des nombres, c'est-à-dire à une théorie mathématique de l'univers ; il est aussi mêlé à notre existence charnelle, immanent à la nature, dont il est le commentateur et l'interprète auprès de nos sensibilités émoussées. Comme s'il fallait à chaque instant nous rappeler l'odeur de la rose ou l'éclat du soleil couchant, nous ramener à la conscience de l'existence naturelle, perdus que nous sommes dans nos soucis et nos tracas « à la petite semaine ».

Une des grandes odes de Keats, la plus « mystérieuse » peut-être, et à mon sens la plus belle, « l'**Ode à une Urne grecque** » contient une application de cette théorie, qui m'a toujours fort intrigué. On sait le point de départ du poème : Keats feuillette, ou se souvient qu'il a feuilleté un jour chez un libraire, un album de gravures italiennes reproduisant quelques vestiges de la céramique antique, dont une urne funéraire, ornée d'une peinture qui se déroule sur toutes les faces du vase, et qui représente comme sur les différents plans d'une bande dessinée les étapes d'une procession, préludant à quelque sacrifice. Un groupe de musiciens ouvre le cortège. On aperçoit dans le lointain la silhouette de la cité que les habitants ont désertée pour célébrer le mystère. Par un extraordinaire raccourci, Keats résume toutes les réflexions que ces images lui suggèrent, en cette remarque dont l'enjambement souligne encore le mouvement d'hésitation :

« **Heard melodies are sweet ; but those un heard**
Are sweeter... »

N'était l'injonction qui suit immédiatement cette remarque : « Adonques, bergers ! Jouez, jouez sur vos pipeaux vos mélodies que nulle oreille ne peut entendre ! » On pourrait tourner cette phrase dans tous les sens, même les plus désobligeants pour la musique, par exemple : « Tous ces airs que l'on peut entendre, c'est très joli ! Mais le silence ! Ah qui nous donnera quelques minutes de vrai silence ! » Pensée qui conviendrait à notre époque sur-saturée de plaisirs musicaux, **o'er-cloyed,** comme dirait Keats. Mais si nous accordons notre propos avec l'odelette aux poètes, et tant d'autres indications données çà et là, le doute s'évanouit. Il s'agit bien de ce que notre **entendement** perçoit bien au-delà du **sens**, ou de la **sensation auditive**, c'est-à-dire de tout ce que la seconde âme du poète perçoit directement et nous transmet, en gage, en héritage, ou en partage. Car il s'agit bien ici de partager une expérience, de participer à un mystère, plutôt que de communiquer une connaissance quelconque. L'intuition du poète, ici-bas, nous est un gage de la réalité de ce qui se passe au-delà de l'univers des sens, car il a le don de **double-vie**, que d'autres appellent le don de **double-vue,** et qui n'est peut-être que **double-ouïe.**

Et sur un plan plus humain, plus pédestre, on peut entendre que le plus court chemin d'âme à âme, d'âge en âge, ou de civilisation à civilisation passe peut-être par la musique, en négligeant le détour des mots. Roland-Manuel, à qui je faisais part de mes perplexités au sujet de ces vers de Keats, me confiait : « C'est vrai, on pourrait écrire une somme avec ce que nous savons des instruments dont se servaient les Grecs, mais nous ignorons tout de la manière dont ils s'en servaient. » Or, il en est de même de leurs rites et de la religion et des mythes, et de la moindre pensée qui pouvait occuper l'esprit des citoyens de la cité abandonnée. Et je crois que c'est de ce silence des signes que John Keats, surtout, s'émerveillait.

---

(1) Décembre 1818, écrit en marge d'**Hyperion** (sept. 1818-janv. 1819) avant toutes les grandes Odes. Il est vrai que l'œuvre de Keats est si courte qu'elle parait jaillir d'un seul jet.

UNIVERSITÉ DE PARIS IV - U.E.R. MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

PROGRAMME DES ÉTUDES (1970-1971)

PROGRAMME DES ETUDES (1970-1971)

Renseignement généraux :

L'enseignement de l'U.E.R. se divise en trois cycles, dont le premier (deux ans d'études après le baccalauréat) est un tronc commun menant à un D.U.E.L. d'éducation musicale ; le second cycle (deux ans d'études) se divisera à partir de 1971-1972 en deux branches : enseignement et recherche (1). Le troisième cycle prépare et conduit aux divers doctorats.

Cet enseignement s'adresse à trois catégories principales d'étudiants :

1) **De futurs professeurs de musique** dans les établissements d'enseignement secondaire. Après le Diplôme Universitaire d'Etudes Littéraires (D.U.E.L.), mention éducation musicale, ils prépareront une licence d'Education musicale (3e année), une maîtrise et un Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement Secondaire ou C.A.P.E.S. (4e année). La maîtrise d'Education musicale permettra aux licenciés d'Education musicale de préparer un doctorat. Selon la législation actuellement en préparation, des possibilités seront ouvertes à certains étudiants préparant le professorat (I.P.E.).

2) **De futurs historiens de la musique** et des musicologues se destinant principalement à la recherche. Après le D.U.E.L., mention Education musicale, ils prépareront en 2 ans la maîtrise spécialisée de Musicologie et pourront ensuite se préparer aux différents doctorats.

3) **Des étudiants d'autres disciplines** désireux d'inclure la musique parmi les unités de valeur libres de leur D.U.E.L. Ils pourront choisir en mineure parmi certaines U.V. les matières correspondant à leur centre d'intérêt.

a) **Etudiants spécialisés en musique :**

Le niveau d'entrée en 1re année correspond à la sortie du baccalauréat à option musicale (A 6). Les étudiants qui n'en auraient pas atteint le niveau trouveront à l'U.E.R. un enseignement de rattrapage.

Le 1er cycle comprend normalement 2 années sanctionnées par un D.U.E.L. spécialisé consistant en une série d'unités de valeur (U.V.) indépendantes les unes des autres. A partir de l'année 1970-1971, chaque année comportera 6 U.V. obtenues par examen, contrôle continu ou équivalence. Pour s'inscrire à une U.V. de 2e année, il faut avoir obtenu 4 U.V. de 1re année au minimum, ou 8 U.V. du régime 1969-1970.

Le 2e cycle, section recherche comprend 2 années. La 1re comporte le certificat de Musicologie C 1 (No 214) et le travail personnel de documentation préparatoire à la rédaction d'un mémoire qui sera présenté en 2e année. La seconde comporte la rédaction du mémoire et l'assistance à des séminaires de recherche et de méthodologie.

Le 2e cycle, section enseignement n'ouvrira qu'en 1971.

Le 3e cycle conduit aux divers doctorats (doctorats de 3e cycle, d'Université ou d'Etat).

b) **Etudiants non spécialisés en musique :**

Ces étudiants peuvent choisir en mineure de 1er cycle, en accord avec leurs U.E.R. respectives, une ou plusieurs U.V. En second cycle, ils peuvent préparer le certificat C 1 d'Histoire de la Musique (No 140).

Doctorats de troisième cycle - Doctorat d'Université

Doctorat d'Etat

S'adresser au Service des Doctorats, 17, rue de la Sorbonne, Paris 5e. Demander un rendez-vous à l'Institut de Musicologie pour arrêter le sujet avant le 1er novembre.

Des auditeurs libres peuvent être admis à certains cours dans la limite des places disponibles (demande à adresser au Directeur). Il leur sera délivré une carte valable pour la seule année scolaire.

Renseignements administratifs

Conditions d'inscription :

- Pour le 1er cycle : Baccalauréat ou titres admis en équivalence (2).
- Pour le 2e cycle : D.U.E.L. ou titres admis en équivalence.
- Pour le 3e cycle : Maîtrise ou titres admis en équivalence.

Lieux d'inscription :

Etudiants français : 1er et 2e cycle : Centre Censier, 13, rue de Santeuil, Paris 5e - Tél : 770-93-19.

3e cycle : 17, rue de la Sorbonne, Paris 5e.

---

(1) L'ouverture de la branche enseignement est prévue en octobre 1971 pour la 1re année qui mènera à la licence, en octobre 1972 pour la 2e année qui mènera à la maîtrise et au C.A.P.E.S. d'éducation musicale.

(2) Service des Equivalences : Centre Albert Châtelet - 8, rue Jean Calvin, Paris 5e.

Etudiants étrangers : 1er et 2e cycle : Service d'orientation pédagogique des étudiants étrangers - Centre Albert Châtelet, 8, rue Jean Calvin, Paris 5e.

3e cycle : 17, rue de la Sorbonne, Paris 5e.

Dates des inscriptions :

Ces dates, en principe, sont précisées chaque année par circulaire et par voie d'affiche.

Modalités d'inscription :

Etudiants français (1re inscription en faculté) :

- Demander un dossier d'inscription au Centre Censier, 13, rue de Santeuil, Paris 5e, et se conformer aux instructions figurant sur le dossier.
- Se présenter à l'Instiut de Musicologie dans le courant du mois d'octobre pour l'inscription pédagogique, muni (e) de :

— carte d'étudiant (ou récépissé de dépôt de dossier) ;

— 2 photos d'identité ;

— photocopies des diplômes universitaires et musicaux.

Etudiants étrangers (1re inscription en faculté) :

- S'adresser au Service d'orientation pédagogique des étudiants étrangers, Centre Albert Châtelet, 8, rue Jean Calvin, Paris 5e.
- Se présenter à l'Institut de Musicologie dans le courant du mois d'octobre pour l'inscription pédagogique, muni (e) de :

— carte d'étudiant (ou récépissé de dépôt de dossier) ;

— 2 photos d'identité ;

— photocopies des diplômes universitaires et musicaux.

Assiduité aux cours :

On rappelle que bourses et IPES entraînent, ipso facto, un engagement d'assiduité qui pourra être soumis à contrôle. La carte d'étudiant pourra être exigée à l'entrée des cours.

Boursiers :

Les étudiants désireux d'obtenir une bourse doivent en faire la demande par l'intermédiaire de l'Institut de Musicologie au Centre Censier qui délivrera le dossier en respectant les dates limites indiquées chaque année.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris 6e - Tél : 326-94-14.

Le secrétariat est ouvert ous les jours de 10 h à 12 h et de 14 h 30 à 16 h 30 sauf le samedi. (Pour toute correspondance, veuillez joindre à la lettre une enveloppe demi-format timbrée pour la réponse).

PROGRAMME DES ETUDES

1re Année - 1er Cycle

MM 001 et 101 - ELEMENTS DE LA MUSIQUE

Ecrit :

A) Dictée musicale (30 points), à 1 et 2 voix, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par fragments après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

B) Dictée d'accords (10 points) donnés isolément au piano après le la : accords parfaits en 001, accords parfaits, de 7e et de 9e en 101, avec les renversements ; la basse pourra être doublée en octaves et l'accord sera chiffré par le candidat.

Préparation : 1 heure par semaine.

Oral :

(40 points), interrogation au piano : questions d'oreille et de théorie portant sur l'identification des sons et intervalles, l'analyse des accords de 3 sons et des tonalités, et l'explication des signes de l'écriture actuellement en usage compte tenu de leur époque — ce qui inclut la notion du diapason mobile pour la musique antérieure au XIXe siècle et celle des notes inégales pour le XVIIe et XVIIIe siècles. Vérification de la faculté de lecture des notes en 5 clefs (sol 2e, ut 2e, 3e, 4e fa 4e).

Préparation : 1 heure par semaine.

MM 002 et 102 - ANALYSE ET ECRITURE

Ecrit (4 heures, 80 points en 002, 40 points en 102) :

Harmonisation pour piano, chœur ou ensemble instrumental dans les clés et avec le mode d'écriture approprié au destinataire, d'une mélodie non modulante de style tonal, avec paroles en cas de style vocal ; en 102 seulement, on y ajoutera la composition pour piano ou pour le même ensemble d'une variation ou d'un court développement.

Préparation : 1 heure par semaine.

1970-1971 - PREMIER CYCLE

Principes généraux :

1) Le niveau de 1re année correspond à la sortie du baccalauréat à option musicale (A 6). En attendant que ce baccalauréat entre vraiment en vigueur, il pourra éventuellement être créé parallèlement à certaines U.V. de 1re année un « niveau de rattrapage » sanctionné facultativement par des U.V. « zéro » ayant en principe le même programme. Ces U.V. n'entrent pas dans la constitution du 1er cycle proprement dit, mais peuvent être prises en mineure par les étudiants d'autres disciplines.

2) Mis à part les « Ipésiens » dont l'option est fixée dès la 2e année, le 1er cycle est un tronc commun préparant indifféremment à l'enseignement ou à la recherche, la spécialisation entre ces deux secteurs s'effectuant au niveau du D.U.E.L. Le 2e cycle sera ensuite à dominante pédagogique pour le cycle d'enseignement, à dominante d'investigation pour le cycle de recherche.

La 1re année du 1er cycle est consacrée à l'étude de la musique classique, de Bach au Schönberg pré-sériel, la 2e année à celle de la musique pré-classique (incluant des notions d'ethnomusicologie. La musique sérielle et post-sérielle sera étudiée en second cycle de même que l'histoire du jazz. Le programme d'Histoire de la Musique

servira de fil conducteur dans toute la mesure du possible à l'ensemble des enseignements selon le schéma approximatif très simplifié ci-après (à adapter selon chaque discipline).

	1er trimestre :	Janvier-Février :	Mars-Avril :	Mai :
1re année	1700-1750 Epoque de la basse continue.	1750-1830 Haydn à Beethoven inclus.	1830-1900 Romantiques et post-romantique	1900-1925 Debussy Schönberg
2e année	Civilisations non chrétiennes et antiquité.	Débuts du M.A. Monodie-Polyphonie jusqu'au XIIIe siècle.	XIVe-XVIe siècles.	XVIIe siècle

3) Le 1er cycle comprend normalement 2 années sanctionnées par un D.U.E.L. spécialisé consistant en 12 U.V. du nouveau régime, les dix U.V. du régime ancien (69-70) valant 6 U.V. du régime en vigueur en 1970-1971. A partir de cette date, chaque année comportera 6 U.V. obtenues indépendamment l'une de l'autre par examen, contrôle continu ou équivalence. Pour s'inscrire à une U.V. de 2e année, il faut avoir obtenu 4 U.V. de 1re année au minimum, ou 8 U.V. du régime 1969-1970.

Equivalences d'U.V. entre les deux régimes :

1969-1970	101	102	103 + 109	104 + 105	106 + 107 + 108	110
1970-1971	101	102	103	104	105	106

Chaque U.V. est notée sur 80 points à l'exception des U.V. obtenues par équivalence, cotées forfaitairement à la moyenne. Le total des points détermine une mention pour chaque U.V. et pour l'ensemble du D.U.E.L.

MM 104 - PRATIQUE ET ANIMATION

Se compose de deux parties qui peuvent être obtenues individuellement.

1) **Pratique individuelle d'un instrument** (40 points).

Cette partie d'U.V. est accordée par équivalence à tout étudiant justifiant au moment de l'examen d'une récompense d'instrument au C.N.S.M. ou d'un second prix au moins dans un conservatoire régional ou d'un 1er prix dans un conservatoire national agréé, ou de l'admission en degré supérieur au conservatoire de Boulogne-sur-Seine. Sont admis pour cette épreuve tous les instruments enseignés au C.N.S.M. et ceux admis par décision du Conseil de l'U.E.R. La voix est assimilée à un instrument monodique.

Elle est accordée par contrôle continu sur proposition du chargé de cours aux étudiants ayant fait la preuve de leurs capacités instrumentales et de leur assiduité lors des exercices de pratique collective en cours d'année.

Les étudiants ne bénéficiant ni d'une équivalence ni du contrôle continu subissent un examen comportant exécution d'un morceau au choix de niveau moyen (20 points) et lecture à vue facile (20 points). En outre, si leur instrument est monodique, ils doivent au préalable avoir satisfait à une épreuve élémentaire sur un instrument polyphone (morceau et lecture à vues faciles sur critères musicaux et non sur critères de technique instrumentale). **Cette épreuve n'est pas cotée, mais elle est éliminatoire.**

2) **Pratique collective de la Musique** (40 points).

Cette U.V. ne comporte ni programme scolaire ni examen de fin d'année. Elle est accordée, soit par contrôle continu, soit par équivalence, sur justification d'une activité régulière de pratique musicale collective arrêtée au début de l'année scolaire par entente entre l'étudiant et le responsable. Cette activité peut être : soit hors de l'Université la participation à un ensemble de musique de chambre, à un orchestre ou à une chorale, agrées par le responsable, soit dans le cadre même de l'Université la participation à des séances de lecture musicale en liaison avec les programmes de l'U.V. 104, ou toute autre activité collective musicale à l'initiation du responsable.

Certaines participations de caractère intérieur peuvent être rendues obligatoires par le responsable chaque fois qu'une défection ou négligence individuelle compromet la réussite d'une entreprise collective. La présence des étudiants est obligatoire aux réunions d'organisation. Ces activités n'ont encore en 1re année qu'un caractère de collaboration à une réalisation d'ensemble. Elles prendront en 2e année un caractère personnel d'animation.

Préparation : 2 heures par semaine.

Oral (40 points MM 102 seulement) :

Harmonisation à vue au piano, susceptible d'être réalisée note contre note, d'un chant donné tonal non modulant et éléments d'improvisation à partir de ce chant.

Préparation : 1 heure : cours théorique commun à 102 et 202.

1 heure : exercices pratiques.

103 - STRUCTURES ET FORMES

Ecrit (4 heures, 30 points).

A) Dissertation d'Histoire de la Musique, sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (de Bach à Schönberg en s'arrêtant aux débuts de la musique sérielle).

Préparation : (incluant la correction de dissertation), 2 heures.

B) (30 points). Identification et commentaire de 3 fragments de disques de 1 minute à 1 minute 30 chacun environ, entendus chacun 3 fois (2 heures).

Préparation : 1 heure par semaine.

N.B. : (Identification ne signifie pas reconnaissance de l'œuvre par la mémoire, mais exposé des raisons qui vous font rattacher le fragment à une époque, un style, une forme, un auteur ou un groupe d'auteurs).

L'épreuve sera minutée comme suit :

0 minute	1re audition	fragment A
15 minutes	2e audition	» A
30 minutes	1re audition	» B
45 minutes	2e audition	» B
1 h	1re audition	» C
1 h 15	2e audition	» C
1 h 30	3e audition	fragment ABC à la suite.
2 h	Ramassage des copies	

Oral (20 points) - **Bibliographie courante et documentation.**

Préparation : 1 heure semestrielle.

MM 105 - ENVIRONNEMENT

Ecrit : Au choix (40 points).

Rédaction sur un sujet littéraire portant sur un programme établi au début de l'année scolaire (4 heures), et une période relative à 1700. Sujet traité en 1970-1971 : le journalisme littéraire à l'époque romantique.

Préparation : 2 heures par semaine. Ou sur un projet d'histoire de l'Art et des civilisations (également postérieur à 1700).

Préparation : 2 heures par semaine.
Oral : (40 points). Lecture, traduction et explication, sans dictionnaire, d'un texte en langue étrangère donnant lieu à questions et réponses dans la langue en cause (en français pour le latin).

Préparation : 1 heure par semaine : Anglais, Allemand, Espagnol, Latin.

L'étudiant peut choisir une autre langue, mais il devra en ce cas préparer son épreuve hors de l'U.E.R.

MM 106 - SECTEUR OPTIONNEL

Cette U.V. ouvre la marge la plus étendue à l'initiative de l'étudiant. Elle peut être préparée soit à l'Institut de Musicologie, soit au dehors et peut s'orienter dans trois directions principales (liste non exhaustive) :

a) soit un secteur musical d'appronfondissement consistant à choisir, dans le programme ou hors de celui-ci, un secteur privilégié qui sera poussé à un niveau supérieur à celui requis. Ce peut être par exemple la pratique de l'instrument à un niveau professionnel supérieur à celui de l'U.V. 104, ou encore le choix d'une période ou d'une spécialisation en histoire de la musique, pour laquelle on pourra être admis comme auditeur dans un cours ou un séminaire de 2e cycle.

b) soit une matière d'environnement non obligatoirement musicale : Histoire, Esthétique, Littérature, Histoire de l'Art, etc., sanctionnée par un diplôme de niveau supérieur au baccalauréat.

c) soit par une 2e langue ou l'approfondissement de la première langue à un niveau littéraire, incluant la connaissance de la terminologie musicale et musicologique.

L'étudiant devra, avant le 1er janvier, faire connaître par écrit (formulaire à remplir) l'option qu'il choisit et la manière dont il entend la faire sanctionner. Le Conseil examinera les demandes et fixera les équivalences. **La sanction choisie devra être différente des U.V. du cycle préparé, même passées par anticipation.**

PROGRAMME DES ETUDES

2e Année - 1er Cycle

MM 201 - ELEMENTS DE LA MUSIQUE

Ecrit :

A) Dictée musicale (20 points). La dictée, d'une durée de trente secondes environ, ne sera pas morcelée en fragments. Elle sera donnée à partir d'un disque de musique classique comportant une ligne mélodique continue et une base harmonique nette, et sera répétée dans son entier, avec une interruption d'une minute entre chaque audition, autant de fois qu'elle contient 5 secondes. On devra en noter le chant et la basse, accompagnée d'un chiffrage de fonction (numéro du degré, surmonté s'il y a lieu d'un point pour le premier renversement, de deux pour le 2e renversement, etc.), limité aux notes essentielles. Pour pallier aux variations éventuelles de fréquences des appareils, la tonalité initiale sera indiquée, au départ.

B) Correction d'une exécution fautive (20 points). Le texte correct sera distribué et l'exécution enregistrée répétée trois fois. On devra annoter le texte fourni en indiquant les divergences observées.

Préparation : 1 heure par semaine.

Oral :

Interrogation au piano (40 points) : questions d'oreille et de théorie portant sur l'identification des sons et intervalles, l'analyse des accords de 4 à 5 sons, des tonalités classiques et modales et l'explication des signes de l'écriture, y compris les principaux signes de XVIIe et XVIIIe siècles sortis de l'usage.

Préparation : 1 heure par semaine.

MM 202 - ANALYSE ET ECRITURE

Ecrit :

(40 points - 4 heures). Harmonisation écrite pour piano, chœur (avec paroles) ou ensemble instrumental d'une mélodie tonale modulante (20 points), et composition pour le même destinataire d'une variation ou d'un développement de cette mélodie (20 points).

Préparation : 1 heure par semaine.

Oral (40 points) :

Harmonisation à vue au piano d'un chant donné tonal modulant (30 points) et éléments d'improvisation à partir de ce chant (10 points).

Préparation : 1 heure : cours théorique commun avec 102.

1 heure : exercices pratiques.

MM 203 - STRUCTURES ET FORMES

Ecrit :

(30 points - 4 heures). Dissertation d'histoire de la musique portant sur une époque, une forme ou un aspect de la période étudiée (origines à 1700, incluant éléments d'ethnomusicologie).

Préparation : incluant correction de dissertation (2 h).

Oral :

A) (20 points). Explication sur table ou au piano d'un texte musical sans programme limitatif de la période étudiée, après une préparation de 20 minutes.

Préparation : 1 heure semestrielle.

B) (15 points). Organologie. Epreuve pratique incluant le commentaire d'un document, la reconnaissance des timbres et l'examen de la fabrication d'instruments anciens ou modernes. Cette épreuve pourra comporter une partie écrite.

Préparation : 1 heure.

C) (15 points). Exercice de prise de son sur appareil courant (non professionnel), étude critique sur le plan sonore d'un fragment diffusé.

Préparation : 1 heure semestrielle.

MM 204 - PRATIQUE ET ANIMATION

Se compose de deux parties pouvant être obtenues individuellement.

1) **Pratique individuelle de la musique** (40 points) :

Cette partie d'U.V. est accordée par équivalence à tout étudiant justifiant d'avoir obtenu sur un instrument reconnu par le C.N.S.M., et dans un établissement d'enseignement public de la musique, une récompense supérieure à celle qu'il possédait un an auparavant.

Contrôle continu et examen : même règlement que pour MM 104.

2) **Pratique collective de la musique** (40 points) :

Même règlement que pour MM 104, mais les candidats devront en outre justifier d'une pratique suffisante de la direction de chorale ou de l'animation personnelle de groupe, incluant des notions de technique vocale à l'usage des choristes.

Préparation : 2 heures.

MM 205 - ENVIRONNEMENT

Ecrit :

(40 points). Traduction et commentaire dans la langue étrangère (en français pour le latin), d'un texte relatif à la musique (4 heures).

Préparation : 1 heure : Anglais, Allemand, Espagnol, latin.

Oral :

(40 points). Interrogation sur un programme de littérature ou d'histoire de l'Art (au choix du candidat), établi au début de l'année scolaire et portant sur les périodes antérieures à 1700.

Préparation : 2 heures : Littérature, Histoire de l'Art.

PROGRAMME DES ETUDES

3e et 4e Années - 2e Cycle

A partir d'octobre 1971, le deuxième cycle sera divisé en deux sections : enseignement et recherche. Seule la section recherche est en fonctionnement en 1970-1971.

Elle se divise en deux branches selon qu'il s'agit d'une **maîtrise spécialisée en musicologie** (2 années) ou d'un **certificat d'histoire de la musique** (C 1 n° 140) destiné aux étudiants d'autres disciplines. Un diplôme de l'Institut de Musicologie peut sous certaines conditions (se renseigner au secrétariat), être ouvert aux candidats non bacheliers sous réserve d'un contrôle des connaissances : son programme est celui du 1er cycle suivi du C 1 de musicologie.

Le C 1 en musicologie peut être dissocié de la maîtrise.

A. — MAITRISE SPECIALISEE EN MUSICOLOGIE

Première année

Le programme de 1re année comporte le **C 1 de musicologie** et le travail personnel de documentation préparatoire à la rédaction du **mémoire** qui sera présenté en 2e année.

I - PREPARATION DU MEMOIRE

Le sujet doit être arrêté avec l'un des professeurs ou maître de conférences titulaires avant le 15 novembre. L'étudiant doit rendre compte en fin d'année de l'état de sa recherche (40 points), subir une série de tests sur l'ensemble de la discipline particulière à laquelle se rattache son mémoire (20 points) et justifier soit d'une note de contrôle continu de son chef de séminaire, soit de son assistance à un cours.

II - C 1 DE MUSICOLOGIE (10 heures)

Il se compose de 6 U.V. :

MM 301 - METHODES DE RECHERCHE EN MUSICOLOGIE (1 heure)

Ecrit :

Rédaction sur une question traitée en cours (40 points - 4 heures).

Oral :

Exercices pratiques (40 points).

Préparation : 1 heure.

MM 302 - ANALYSE ET ECRITURE (2 heures)

Deux niveaux sont laissés au choix du candidat. Seul le niveau supérieur peut donner lieu à l'attribution de mentions. Le niveau préparatoire donnera également lieu à examen, mais les points au dessus de la moyenne ne compteront pas pour l'attribution des mentions : le total de l'U.V. quel qu'il soit, s'il est supérieur à la moyenne, sera ramené à celle-ci pour le calcul du total du certificat.

Préparation : 2 heures pour chaque niveau.
Ecrit : Même programme que l'U.V. 101, à savoir :

A) **Dictée musicale** (30 points), à 1 et 2 voix, au piano direct ou enregistré. La dictée sera donnée par fragments après diapason fourni. Elle sera jouée avec un accompagnement qui en précisera les appuis rythmiques et la signification harmonique, mais qui ne sera pas à prendre en dictée.

B) **Dictée d'accords** (10 points) donnés isolément au piano après le **la** : accords parfaits, de 7ᵉ et de 9ᵉ, avec les renversements ; la basse pourra être doublée en octaves et l'accord sera chiffré.

Oral : (40 points). Analyse au piano d'un fragment d'œuvre classique, romantique ou moderne, sans programme limitatif.

A : Niveau préparatoire, partition pour piano en clefs de fa et de sol sur 2 portées.

B : Niveau supérieur, œuvre pour voix et piano ou œuvre de musique de chambre.

MM 303 - HISTOIRE DE LA MUSIQUE (3 heures)

Ecrit : (40 points) : dissertation (4 heures) sur une question traitée en cours d'année.

L'étudiant aura le choix entre 3 questions correspondant chacune à l'une des périodes ci-après :

— Moyen Age et Renaissance : 1 heure ;

— XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles : 2 heures au 1ᵉʳ semestre ;

— XIXᵉ et XXᵉ siècles : 2 heures au 2ᵉ semestre.

Oral (40 points) :

Commentaire de deux textes, l'un musical pris dans l'une des périodes non choisies à l'écrit, l'autre musicologique pris dans la période restante.

La préparation de cet oral se confond avec celle de l'écrit et de l'U.V. 305.

MM 304 - PHILOLOGIE MUSICALE (1 heure)

Préparation : 1 heure.

Ecrit : (40 points, 4 heures), rédaction sur l'une des questions traitées en cours d'année.

Oral : (40 points), analyse d'un texte sans programme limitatif après 20 minutes de préparation.

MM 305 - MUSICOLOGIE PRATIQUE (1 heure)

Option entre les 3 épreuves ci-après :

a) **Moyen-Age et Renaissance :**

Paléographie musicale : transcription (30 points) et commentaire (50 points) d'un texte en notation ancienne ;

b) **XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles :**

Réalisation écrite (40 points) et à l'instrument (40 points) d'une basse continue incluant la connaissance du solfège ancien (notes inégales, etc.), et des agréments du style classique ;

c) **XIXᵉ et XXᵉ siècles :**

Réduction sur 3 portées d'une partition d'orchestre non identifiée (40 points), sa réduction à un schéma harmonique très simplifié en chiffrage de fonction (20 points) et son commentaire (20 points).

L'option choisie doit correspondre à la période traitée à l'écrit en U.V. 303.

MM306 - QUESTIONS (2 heures)

Interrogation orale sur 4 sujets (20 points chaque) choisis sur une liste ; chacun aura été traité en 1 heure semestrielle par des professeurs différents. Ces interrogations auront lieu à la fin du semestre correspondant au cours. Les cours peuvent être publics, en tout ou en partie.

La liste de ces questions sera affichée au début de l'année scolaire. Les questions ci-après n'en constituent qu'une partie :

1ᵉʳ semestre : Ethnomusicologie orientale.

Musique grecque antique.

Origines et évolution de choral luthérien avant J.-S. Bach.

Iconographie musicale.

2ᵉ semestre : Les formes de l'Art Antiqua.

Les chorals d'orgue de J.-S. Bach.

Musique sérielle et pos-sérielle.

CYCLE PRÉPARATOIRE AUX MUSIGRAINS

Jeudi 4 mars 1971 : 14 h 30, 16 h et 17 h 30

(Enfants de 8 à 12 ans) - Théâtre des Champs-Elysées.
DU BALLET DE COUR AU BALLET ROMANTIQUE
avec le Centre de Danse de Paris « Paul Goubé »

Jeudi 11 mars : 14 h 30 (Les musigrains)

(Jeunes de 12 à 16 ans) - Théâtre des Champs-Elysées.
BEETHOVEN

Oeuvre contemporaine française : Concerto pour clarinette de Jean-Pierre Beugniot.

Partie éducative : Jean-Pierre ARMENGAUD.

Jeudi 25 mars : 14 h 30 (Les Musigrains)

(Jeunes de 12 à 16 ans) - Palais de la Mutualité.
LE JAZZ
avec le concours de Gordon HEATH et l'ensemble de Maxim SAURY.
Partie éducative : Jean-Pierre ARMENGAUD.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE - Formation de l'amateur de concerts

Samedi 27 mars : 20 h 30
(Etudiants et adultes) - Eglise St-Séverin.
L'ORGUE

avec Francis CHAPELET.

FESTIVAL DE PAQUES

La Société Internationale de Promotion Artistique et Culturelle, organise, sous la direction artistique de **KURT REDEL,** ce festival :

MUSIQUE ET ART SACRE
Pyrénées Atlantiques
9 - 18 avril 1971

La qualité des programmes, le talent des interprètes nous engagent à vous recommander chaleureusement ce festival qui se déroulera à Pau, St-Jean-de-Luz, Biarritz, Bayonne.

Au programme : La Passion selon St Marc (Telemann) ; La Messe en si (J.-S. Bach) ; Requiem (Mozart) ; Récital d'orgue, etc... avec comme interprètes : Les Chœurs du Rias-Berlin, l'orchestre Pro Arte, Les Petits Chanteurs de Tölz (Munich), l'orchestre de Chambre de l'O.R.T.F., le Quintette à vent de Paris, Jean Guillou, André Girard, Kurt Redel.

Sans tarder, adressez vos demandes de renseignements au :

Bureau du Festival de Pâques
S.I. Office de Tourisme
Place Royale, 64 - Pau, Tél. : (59) 27-72-48

et au

Syndicat d'Initiative
Cité administrative, Biarritz
Tél. : (59) 24-20-24
Télex : BIARZ 57032

SEJOURS MUSICAUX au festival de Salzbourg et d'Édimbourg en 1971

L'Alliance Linguistique Internationale (1) annonce la création de deux centres de « Séjours Musicaux » en 1971 : l'un au Festival de Salzbourg, l'autre à celui d'Edimbourg.

Ces « Séjours Musicaux » étant conçus à titre promotionnel, des conditions très avantageuses sont offertes aux amis de la musique et en particulier aux professeurs d'Education musicale, aux professeurs de Conservatoire et des Ecoles de Musique.

Chaque « Séjour », d'une durée de 14 jours, est prévu pour une quarantaine de personnes, qui pourront assister avant chaque concert, à une causerie-débat animée par un spécialiste compétent chargé de servir de guide-musical aux participants.

Une formule de « Bourses » permettra à ces derniers de couvrir une partie de leurs frais, voire de bénéficier d'un « Séjour » gratuit.

Bourse de Festival : tout professeur ou membre d'une association musicale qui participera à un « Séjour Musical » bénéficiera d'une réduction de 200 F (soit 22 %) sur ses frais de séjour, normalement de 900 F. C'est ainsi que le « Séjour Musical » de 14 jours lui reviendra à (voyage aller-retour en couchette Paris-Paris, + hébergement, gîte et couvert, + quatre entrées à un concert ou opéra) : 900 F — 200 F = 700 F.

Bourse d'Ambassadeur de l'Alliance : les professeurs et les membres d'une Association Musicale ont la possibilité de faire connaître à leurs élèves ou relations les séjours linguistiques de l'Alliance. Une documentation sera fournie à ceux qui le désireront dans le nombre d'exemplaires qu'ils indiqueront.

Chaque fois qu'un jeune s'inscrira à un séjour linguistique, le professeur qui lui aura procuré la documentation bénéficiera d'une « bourse partielle » qui viendra en déduction des 700 F. A noter que le bénéficiaire pourra renoncer à son séjour au profit de toute personne qu'il désignera.

Pour tout complément d'information, veuillez vous adresser à :

Jean MILLIEN
Professeur - 72, avenue Lavoisier
78 - MAISONS-LAFFITTE

---

(1) L'Alliance Linguistique Internationale est une association - loi de 1901 - dont les séjours sont organisés par des professeurs de l'Education nationale en Angleterre, Ecosse, Irlande, Allemagne, Espagne et aux Etats-Unis.

BEETHOVEN : L'ŒUVRE CONCERTANTE (1)

par Michel GUIOMAR

II. — **Les deux premiers concertos de piano :**

Les raisons sont nombreuses de présenter conjointement les deux premiers concertos de piano : C'est peu de dire qu'ils sont d'une même époque, celle d'une première manière beethovénienne qui se préciserait mieux à y reconnaître la seule pureté d'un classicisme viennois, nous avons déjà signalé à quel point les phases de composition entre les esquisses respectives de 1794 et 1795, les remaniements de 1798 et l'édition de 1801 s'étaient confondues au point que le deuxième est sans doute réellement le premier achevé ; ainsi le style, les structures, les tendances expressives en sont, aux thèmes près, les mêmes. Enfin ils attirent de la part des pianistes et des auditeurs une attention un peu distante, presque parfois de l'indifférence, qui se trouvent justification dans une contre-partie admirative pour les trois autres concertos, encore que le troisième ne voit pas universellement, reconnue non plus, toute sa signification. Beethoven leur donnerait raison, on le sait, qui en dénonçait lui-même un manque de maturité d'écriture. Cette réserve des pianistes et de leurs auditeurs étonnent, car certaines tendances permanentes de l'interprétation concertante de virtuosité trouveraient ici à se combler, puisque Beethoven ne semble pas mépriser de l'y introduire comme conséquence même du climat viennois de concert auquel ils furent destinés. Le fait que, de la même manière que dans les Académies de Mozart, le compositeur tînt le piano et dirigeât lui-même, lui permit en effet cette haute liberté du jeu, voire même, comme ce fut le cas de ces concertos, face à l'achèvement obligé de la partie orchestrale, de réserver longtemps le rôle définitif du piano, fixé dans la seule édition quand il en renouvela plusieurs fois auparavant l'écriture, en particulier en écrivant pour le concerto n° 1 au moins trois cadences (et le dernier même, en 1809) et en reprenant le piano du n° 2 à l'occasion d'un concert à Prague en 1798. Pour qualifier cette virtuosité, on constaterait — serait-ce ce que craignent confusément les pianistes ? —, qu'elle se prononce très en avant, dans une extériorisation sonore et structurelle hors de la texture orchestrale, à découvert et dans une trop réelle indépendance pour ne pas rendre difficile le dialogue. Ainsi, le piano commence encore volontiers par un thème personnel, se développant contre les thèmes de l'orchestre, qui s'oblige à lui emprunter, tandis que les siens prêtés au soliste, subissent des métamorphoses qui les masquent ou, dans les pages virtuoses, à la seconder d'une très grande discrétion. Le rôle dominant du piano dans la structure générale est donc un principe essentiel à l'œuvre où l'espace sonore qu'il crée en s'isolant prend aspect d'acte délibéré, quand dans les trois autres concertos, le jeu pianistique se situe totalement entre une insertion profonde, équilibré du soliste dans une même trame que celle de l'orchestre, et une solitude de contrainte sous un orchestre qui ne s'approche de lui que dans la domination, voire la menace (cf. IIe mouvement du 4e concerto) ou dans une démarche dont l'orchestre, cette fois et non le piano, s'écarte, soumettant celui-ci à une opposition psychologique et non plus formelle comme ici.

Ces deux œuvres sont précisément très précieuses pour nous qui écoutons aussi en historien des formes et de la pensée et tenons ainsi des témoins de la manière dont le concerto viennois, tel que Mozart vient de l'abandonner, se présente à un autre compositeur et, dans une intention en principe analogue de concert, pour un même climat (s'il n'a pas changé entre 1791 et 1809, date du Ve concerto) va évoluer sous l'impulsion d'une personnalité aussi différente que celle de Beethoven. Elles nous permettent aussi en écoutant des œuvres du dernier style de définir combien, s'emparant d'une forme classique parfaite — celle du 27e et dernier concerto de piano de Mozart —, symptomatiquement en Si bémol Majeur, 1791, comme le IIe de Beethoven, 1er en date..., il a préparé tout le style concertant du XIXe siècle. Il ne semble pas que ces deux concertos beethovéniens soient en effet très distants des derniers chefs-d'œuvre de Mozart, dont maintes formules s'entendent ici, si même ils ne se situent pas dans un classicisme plus docile. Les données profondes de l'antagonisme entre les mouvements vifs (**Allegro** et **Rondo**, dans les deux cas) et les mouvements lents (**Largo** ou **Adagio**) sont semblables : Allegro et Rondo, d'une joie, souvent chez Mozart plus pure et plus sûre d'elle-même d'avoir été acquise au terme d'une vie viennoise décevante, quand celle de Beethoven s'impose ici vigoureuse et spontanée comme celle d'un homme jeune de 25

(1) Voir L'Education Musicale, n° 174, janvier 1971.

ans prêt à s'imposer à une ville, elle-même toute disposée à l'accueillir, et ce n'est pas le moindre intérêt des mouvements vifs des deux œuvres que d'être pour nous les témoins très exacts d'une totale compréhension, éphémère, entre le jeune compositeur et sa nouvelle cité, non que l'accueil public se démentît jamais ensuite, mais la compréhension du vrai message s'en trouvât altéré. Nous oserions dire que c'est dans le miroir même de telles œuvres de jeunesse viennoise que Beethoven, saisissant l'esprit essentiel de Divertissement qui hante Vienne même en son classicisme, et le saisissant comme une tentation à vaincre, a découvert la nécessaire distanciation qu'il devrait réaliser pour s'exprimer en totale sincérité et à la fois réussir à être entendu. Ainsi ces deux pôles, **Allegro** et **Rondo**, de la joie, mozartienne et beethovénienne, définissent clairement l'écart et l'affinité des deux compositeurs, à tels moments comparables de leurs vies viennoises respectives, mieux sans doute que les climats des moments lents, **Largo** du 1er concerto, **Adagio** du 2e, bien qu'il faille introduire ici des remarques importantes, préalables à toute écoute si l'on veut bien situer, au moins esquisser, la mutation faite entre le concerto mozartien et le concerto beethovénien. C'est peu être, en effet, déjà dès ces mouvements lents que Beethoven, à s'exprimer soudain, publiquement et le piano très à découvert, devant les viennois, éprouve ce qu'il n'attend pas d'eux, qu'il ne peut pas attendre d'eux et qui, par contre, devrait cependant s'affirmer, sans jamais être compris, qui s'exprime et s'affirme déjà, il le constate, au moins comme imminence. Ce serait pourquoi, noyant de très furtives plaintes, une même méditation profonde et calme anime ces mouvements, comme fréquemment sinon toujours chez Mozart et d'une insurpassable sublimation dans ses derniers concertos, le 27e surtout, dont l'attente n'est plus tournée vers ce monde. La méditation beethovénienne nous atteint dans une gravité dense d'une attente lyrique mais, que ce soit dans l'intimité refermée sur elle-même du **Largo** ou dans l'ampleur du Désir de l'**Adagio**, dénuée chaque fois de toute angoisse réelle, laquelle en effet n'a encore jamais hanté Beethoven et n'a donc pas dû être surmontée, tandis que Mozart en affirme, ce surpassement fait, le définitif éloignement dans une démarche musicale également assurée, aux rares plaintes, et d'une angoisse effacée. Près des deux compositeurs, nous nous trouvons donc, et nous le ressentons ainsi, dans un pur climat classique mais, fait paradoxal sur le plan de la chronologie, si le classicisme est un romantisme dompté, une sorte d'inversion nous fait entendre en Mozart à la date de 1791 une œuvre où l'accession sublimatrice est effectuée, quand Beethoven, à partir de 1795 nous permet d'écouter deux œuvres encore vierges de toute alarme et libre de toute reconquête difficile, c'est-à-dire presque les concertos que Mozart aurait écrit, survenant à Vienne pour la première fois à cette même époque, ce qui suggère qu'une comparaison exacte des styles ou des attitudes concertantes, si elle peut se tenter (mais pas ici ; on engage à la faire) devrait comporter aussi les premiers concertos viennois, ceux de l'euphorie de la liberté première, accordée de Salzbourg à Vienne pour Mozart, comme de Bonn à Vienne pour Beethoven, et de l'illusion des premières académies ; ces concertos sont nombreux tout de suite, entre 1782 et 1784 (K. 413, 414, 415, ce dernier par exemple, également en Ut Majeur comme celui de notre étude ; ou K. 449, 450, 451, 453, ou enfin le 18e K. 456, en Si bémol majeur de 1784, comme le n° 2 de Beethoven).

L'analyse des œuvres montrera ce classicisme et suggèrera ces affinités : Bien que moins jouées, elles sont suffisamment connues et la forme classique en est si claire, si docile en ses structures quand bien même, et fort heureusement, l'écriture invite souvent à admirer l'inattendu, que, ne serait-ce que pour ne pas répéter une étude souvent déjà faite, notre stricte analyse ne saurait être que brève et signaler surtout telles légères dérogations à l'objectivité et au classicisme qui, loin de s'en altérer, y trouve précisément une vie qu'un équilibre trop parfait ou trop voulu de la pensée personnelle et de la forme reçue de la tradition rendrait académique.

CONCERTO N° 1 EN UT MAJEUR

pour piano et orchestre, op. 15, dédié en 1801 à la Princesse von Erba-Odescalchi (qui, née Babette de Keglevics, fut l'élève de Beethoven vers 1797)

Allegro con brio. - Largo. - Rondo

L'orchestre semblable à celui de certains grands concertos de Mozart utilise le quatuor des cordes, une flûte et les autres instruments par deux (hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes), les timbales complètant le matériel instrumental. Mozart avait parfois déjà introduit clarinettes et trompettes en orchestre de concerto, mais très rarement ensemble ; on ne citerait que les concertos n° 10, en Mi bémol Majeur K. 365 de 1781, mais dans un remaniement tardif, n° 22 en Mi bémol Majeur K. 482 de 1785, n° 24 en Ut mineur K. 491 de 1786. Cette formation exceptionnelle, rare, trahit surtout l'absence fréquente de clarinettes, quand les trompettes sont d'un large emploi dans les concertos ; elle donne ainsi privilège de nouveauté à l'orchestre de Beethoven. On suivrait précisément le rôle des trompettes et des clarinettes qui jouent l'expression par leur relative nouveauté, nous en dirons des exemples. En dehors même de l'étoffe désormais plus riche de cet orchestre et de sa puissance, c'est donc davantage sur les timbres que le rôle nouveau des instruments se portera, et par exemple dans une sollicitation plus grande des vents.

Allegro con brio

Ce 1er mouvement se divise aisément en trois grandes parties qui, sauf nuances dues aux exigences mêmes du concerto, rappellent bien la forme-sonate.

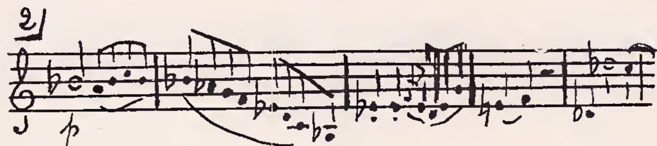
I. — Une longue introduction orchestrale de 106 mesures forme l'**exposition** des deux thèmes, avec cette nuance de l'usage classique, que le second

entre en Mi bémol, qui n'est guère un ton voisin, et dont les seules relations tonales qu'on saurait dire viendraient à la rigueur de ce qu'il est relatif majeur du mode mineur correspondant au mode majeur du 1er thème... Ainsi, bien avant que le piano se fasse entendre, l'orchestre s'est emparé des caractères de ces thèmes et le jeu personnel de ce piano n'en paraîtra que plus distant. Cette entrée orchestrale peut elle-même se diviser en 5 successions de motifs :

1) Le **Premier thème** en ses trois éléments, est d'une qualité volontairement rudimentaire très simple : un effet initial rythmique sur saut d'octave, très vigoureux, mais surtout à son deuxième énoncé quand des seules cordes, il passe au tutti, où les vents, trompettes surtout, apportent cette affirmation; un parti-pris de simple échelle sonore ascendante exposée dans l'élan d'un trait rapide, s'ouvrant enfin en une conclusion apaisée, à la fois mélodique et rythmique dont la répartition égale des notes forme quelque peu miroir avec le premier motif (**ex. 1**, mesures 1 à 46) [2].



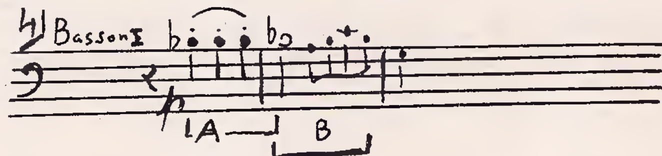
2) Entre les mesures 47 et 72, le **second thème**, trois fois énoncé, se propose, par une modulation brève qui profite de l'accord final sur la dominante de l'Ut majeur mais sur un Sol suggéré comme tonique (par répétitions de Fa dièse aux mesures précédentes) dont la tierce, Si, est, avec insistance, bémolisée : l'effet d'entrée est très beau, donne une manière de calme assurance féminine au thème mélodique et mélismatique des cordes qu'un tutti va saisir, noyer, à seule fin d'en permettre une nouvelle entrée (**ex. 2**).



3) Après la troisième entrée de ce thème et du tutti, un lien entre les deux thèmes de cet Allegro se fait entendre, esquissant un fugato, à la fois rythmique et mélodique, dans un souci certain, dont nous dirons plusieurs cas, d'unité entre eux et de cohésion de l'exposition elle-même ; c'est ainsi que ce même motif réapparaît logiquement, dans un même but, au cœur du développement, mesures 237-248, et dans la rentrée ou ré-exposition finale, mesures 452-457. On entend bien qu'il conjugue la tête du 1er thème et le trait descendant du second (**ex. 3**).



Nous n'aurons guère l'occasion de mentionner un autre cas de lien des deux thèmes, si bref est-il et sans insistance ; mentionnons-le tout de suite, mesures 174-175 (**ex. 4**) : **A** rappelle le 1er thème encore en son début, **B** également la tête du second thème.





Parenthèse unique, d'une trop grande brièveté, mais très signifiante de la volonté unificatrice de Beethoven, car cette intrusion, qui jette un voile mineur de deux mesures sur l'œuvre, se fait sur une simple tenue des cordes et dans le silence, pour ces seules mesures, d'un piano impatient et très virtuose : Un effet quasi fantômatique dû aux timbres des flûtes et bassons ; un écho s'en retrouve à la rentrée finale, mesures 389 et 390, aux bassons et hautbois. Pour revenir au motif rythmique-mélodique de cette exposition, ce fugato se développe entre les mesures 72 et 96, à ceci près que très vite, le rythme initial du 1er thème s'impose (blanche, noire, noire, blanche, etc.), en contrepoint jusqu'à introduire entre un verticalisme rythmique des vents et le mélodisme des cordes une manière d'opposition d'où jaillit un nouveau motif qui s'en déduit naturellement :

4) Entre les mesures 86 et 99, ce bref divertissement est encore à donner comme exemple de l'unité thématique et structurelle. En effet, à bien écouter son motif central, une ascension mélodique rapide venant se détendre d'une manière analogue au premier thème, rappelle celui-ci, aussi bien que la rythmique des 4 croches donne un écho du second thème ; enfin, nous dirons comment on peut y entendre une annonce du climat du thème personnel du piano. Ce motif triomphant de divertissement (**ex. 5**) joue un beau rôle dans le mouvement qui le fait ré-entendre, par exemple, mesure 466 et suivantes dans la ré-exposition. Il intéresse surtout par le climat qu'il introduit, un climat qui vient comme révéler à lui-même le caractère du premier thème : on y écoute une manière de fanfare, de parade militaire, dans l'acceptation « haydnienne » et « inoffensive » du terme (cf. Haydn, **Symphonie militaire,** n° 100, 1799).

(2) L'abondance des exemples nous a obligé à renoncer souvent à la citation de la basse qui eût été pourtant utile.

On y évoquerait aussi bien Mozart dont plusieurs **allegro** de concertos donnent des thèmes d'un climat identique, dès que les trompettes entrent en composition de l'orchestre ; n'est-ce pas aussi le climat de telle page des **Noces de Figaro**, quand Chérubin part pour les armées, avec toute l'absence de sérieux qu'y apportent les circonstances. Ainsi de ce divertissement dont la persuasion se trouve une issue logique :

5) Mesures 99 à 106 : rentrée du 1[er] thème en tutti et formules cadentielles d'introduction à l'entrée du piano.

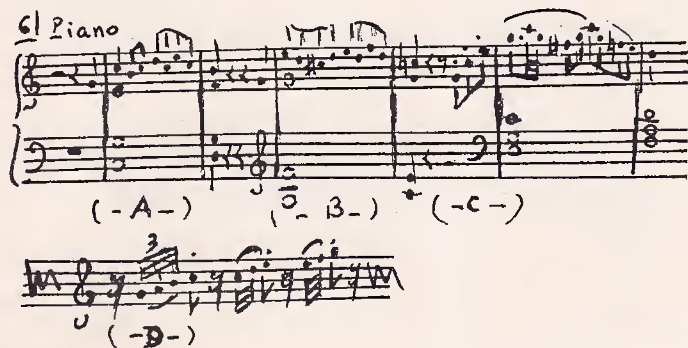
II. — Avec l'entrée du piano en solo commence un **développement** qui embrasse ainsi les mesures 106 à 346. Nous n'ignorons pas que d'autres auteurs placent implicitement cette entrée (jusqu'à la mesure 256) dans l'exposition, et n'évoquent le développement que sur le divertissement sur la tête du 1[er] thème et le jeu du piano qui en jaillit (mesures 266 et suivantes). Sans doute, dans la grande cohérence de tout le mouvement, ces divisions n'ont pas une importance majeure, mais pour l'équilibre et la clarté, il est préférable de nous suivre : ainsi le développement garde son ampleur, autrement très réduite à quelque 90 mesures ; de plus, l'équilibre entre exposition et ré-exposition est mieux respectée dans notre point de vue, qui assigne 106 mesures exactement à l'une et à l'autre, jusqu'à la cadence du piano, puis la coda de quelque 12 mesures ; enfin, suivant cette entrée du piano, tous les thèmes et motifs issus d'eux reviennent en dialogue et en développements précisément autour du piano, retours et ornementations qui ne se concevraient pas dans le seul cadre de l'exposition ainsi prolongée. Il convient donc de partager ainsi ce développement :

1°) Mesures 106 à 256.

2°) Mesures 256 à 346.

Entre ces deux développements, et gagnant sur l'un et l'autre, on pourrait entendre une grande parenthèse d'orchestre, où le piano se tait, entre la mesure 238 et la mesure 266, formant ainsi une grande transition, elle-même scindée par le grand silence total mesure 256 ; ici encore nous saisirions ainsi le souci de l'unité, de la cohérence.

1) Mesure 106 : le piano entre sur un thème personnel, qui sur 12 mesures se fait écho à lui-même (**ex. 6**, cf. **A** et **B**), puis **C** et **D**) avant de venir se



fondre dans l'énoncé initial du 1[er] thème. En fait, par le fragment que nous nommons C, au moins, ce thème se trouve en affinité avec le motif « militaire », ou mozartien de l'introduction (sol, do, ré-mi... sol, cf. **ex. 5**) en noires, et ici sol-do-mi-sol croches...) ; on entend mieux cette affinité quand, plus tard ce thème est repris à l'orchestre (mesures 154 et suivantes aux flûtes et premiers violons, ou 369... aux premiers violons et bassons) et qu'il vient précisément se fondre dans l'énoncé du second thème (mesure 169 d'une part, et 374 d'autre part...) ; les timbres alors proposent mieux l'analogie.

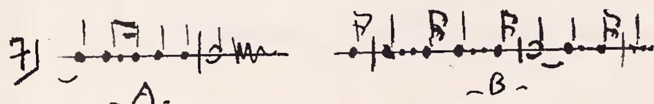
On suit alors sans peine les échanges du piano et de l'orchestre. Un piano presque continuellement présent en écriture rapide d'arabesques, arpèges, traits, extrêmement brillant, insistant, volubile et, nous l'avons dit, dominant et « en dehors ». Un orchestre, raréfié, surgit dans quelques uniques mesures de silence que le piano s'accorde, pour faire entendre des fragments du 1[er] thème (mesures 118-119 ; 122-123), le fragment du thème pianistique s'insérant dans le second thème (mesures 154-162), l'union brève des deux thèmes (174-175, nous l'avions annoncée), le motif « militaire-mozartien » (182-185), le fugato sur le motif rythmique-mélodique unissant les deux thèmes (mesures 238 et suivantes), motif qui ouvre le tutti final de ce premier volet de développement, et tandis que cors, trompettes, timbales donnent le rythme même du premier thème lançant tout l'orchestre, auquel les cordes apportent un élément de précipitation. Ainsi, pendant tout le jeu du piano, les instruments ne donnent que de rares tenues, des motifs d'emprunt au piano, un soutien volontiers d'accords, un simple rôle de réplique.

2) Mesure 256 : sur un silence total le motif de tête du premier thème revient, mais pianissimo aux cordes, plusieurs fois, s'isolant par des silences, tandis qu'une tenue de hautbois donne le climat mystérieux, se traînant en emprunts de modulations passagères que les vents viennent préciser en véritables accords jusqu'au Mi bémol de l'entrée du piano (266). A nouveau, un piano, seul, excessivement mouvant, plus insaisissable ; arpèges sans fin, juxtapositions de sextolets et de divisions binaires, longues échelles chromatiques s'isolant l'une de l'autre par des silences, formant ainsi une sorte de palpitations successives de ces sonorités fuyantes, longs traits descendants, il semble que Beethoven ait donné là un catalogue des possibilités virtuoses nouvelles du piano, des difficultés diverses de rythmiques antagonistes entre les deux mains... sans jamais perdre le sens de l'expressivité et de la beauté sonore du clavier. Au contraire c'est de cette sonorité ici maîtrisée, presque parfois étouffée qu'il joue pour lui donner dans l'orchestre, rare, un écho de timbres en notes tenues, aux cordes, aux cors, entre de grands silences, ou un contrepoint de timbres des bois donnant des fragments thématiques (mesures 292 et suivantes, un motif bâti sur le début du 1[er] thème, avec rappel lointain en valeurs longues du trait descendant du second..., presque rien, on le

voit). Dans les dernières mesures de ce volet (334 à 346), dans un effet de da capo, le piano vient se placer dans un climat d'accord auquel prennent part les cors, donnant le rythme du 1[er] thème comme à l'ouverture de ce volet (mes. 257) sous l'aspect d'une double pédale de Sol, se mêlant ainsi aux accords ou aux silences d'un pont modulant du piano très étouffé, lourd, lent, entre un accord de 7[e] de sensible en Sol mineur (ce qui fait se superposer la tonique et son accord de dominante sans fondamentale et donc la sensible) et un trait rapide en octave vers l'Ut majeur de la ré-exposition.

III. — Mesure 346. Cette **ré-exposition** n'attire en fait qu'un commentaire : quand le piano était absent de l'exposition, il participe activement ici et le principe général de dialogue donne donc à cette rentrée générale des thèmes, sa structure : ceux-ci ne s'énonceront dans leur plénitude que dans les retraits du piano, dans ses absences, un tel jeu constituant même l'essence du dialogue ; comme le piano reste toujours insistant, ces entrées se feront très espacées : le 1[er] thème domine seul huit mesures (346-353, puis le piano lui emprunte, plus rapide, son échelle sonore pour une longue transformation en arabesques et arpèges (mesures 353-369), sur un soutien d'accords égaux et calmes des cordes. Mesure 369, l'orchestre, sur le motif ascendant du thème initial du piano introduit le second thème (mes. 369-377), dont le piano, réapparu s'empare aussi, soutenu par les mêmes accords dispersés des cordes et ce jeu se développe longuement jusqu'à la mesure 452, où se tait enfin le piano ; mais entre temps, sans que disparaisse ce climat né des qualités mélofiques du second thème, un silence du piano a laissé introduire (mesures 397-401) le thème militaire qui a lui-même animé passagèrement les cordes.

Sur le silence du piano (mesure 452), une manière de courte conclusion pré-cadentielle se fait à partir du motif rythmico-mélodique qui unissait dans l'exposition les deux thèmes **(ex. 3)**, lequel cette fois vient se perdre dans l'insistance, aux cordes, cors et trompettes, d'un rythme pointé qui, dans l'exposition naissait au contraire du 1[er] thème (cf. mesures 25-32), à cette réserve près que le rythme s'est en quelque sorte déhanché cette fois **(ex. 7, A et B)**



Coda, rapide, bref tutti, elle s'ouvre par le thème militaire à tous les vents, appelle par deux fois le motif de tête du 1[er] thème, le motif mélodique descendant du second sur un roulement des timbales et conclut brusquement, en une totalité de douze mesures.

Largo.

La tonalité de La bémol Majeur introduit un climat de sérénité grave incomparable, non pas, comme on l'a dit, à cause de la qualité « moelleuse » de ce ton mais parce que s'établit entre la cadence et le ton principal précédent d'Ut majeur d'une part et l'entrée du piano d'autre part, un rapport de sixte mineure ascendante ou de tierce majeure, le climat de ce ton pouvant, il est vrai, venir de ce que, instinctivement, nous prenons référence à l'Ut majeur dans lequel nous baignons, pour ressentir les autres tons. Cette atmosphère d'intériorité crépusculaire limpide, au sens psychologique des mots, est accusée par un retrait des vents, des trompettes, flûtes et hautbois, et des timbales, tous timbres suspects d'une insistance extérieure possible, les clarinettes n'ayant été conservées que pour un rôle expressif dû à leur relative nouveauté : on les entend ainsi à maintes reprises liées ou non aux bassons : par exemple mesures 74 à 84 pendant lesquelles tout le rôle mélodique leur est conféré au-dessus des brefs battements des cordes et des jeux arpégés du piano qui lance seuls quelques brefs échos à leurs voix ; on écouterait encore leurs timbres vers la fin de la coda, mesures 108 à 115 esquissant une dernière fois le thème, fragmentairement accompagnées par les bassons, vite silencieux, au-dessus de rares tenues des cordes et d'un piano qui lui répond entre ses jeux d'arpèges. C'est pourtant le piano seul qui donne et suggère à cet orchestre le climat. Dès l'entrée, son thème très orné, mélismatique, nous invite à quelques remarques sur l'unité recherchée dans ce concerto. En effet, sans comparer les deux thèmes pianistiques des 1[er] et 2[e] mouvements, le piano, cette fois encore, se propose selon une mélodie en échos lointains avec des motifs déjà entendus **(ex. 8)** : le motif de tête, d'une blanche et quatre

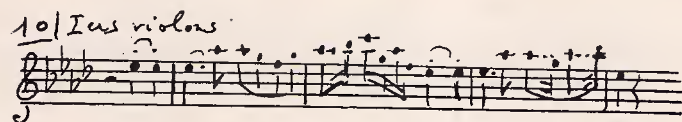


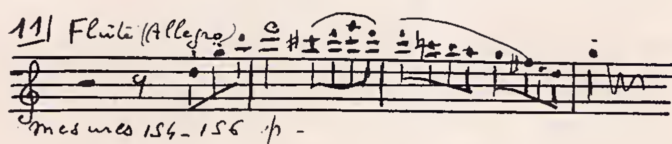
croches..., initiales, prend le rythme de celui du second thème de l'**Allegro.** Puis la ligne mélodique se

développe selon le même parti que le thème du piano précédent : trois énoncés, dont l'ornementation, compliquant la simplicité mélismatique alors entendue, s'appuie sur trois départs analogues ; nous voulons dire que chaque phrase du thème allegro (**ex. 6**) proposait un écart mélodique initial grandissant (Sol-Do, Sol-Mi, Sol-Sol, en effaçant l'arpège de la mesure 110 de l'**Allegro**) ; ainsi entendons-nous une progression semblable (Mi-La, Mi-Do, Fa-La bémol à la dixième). Avec ses désinences, ses chutes, cette ligne mélodique n'évoque pourtant qu'imprécisément la première et on aurait scrupule à espérer reconnaître l'unité des mouvements si d'autres éléments ne l'imposaient : le soutien initial des cordes (schématisées **ex. 8**), montre le rythme exact du motif de tête du 1er thème de l'Allegro, et malgré l'absence du saut d'octave, la présence doublée de la tonique, l'accentuation demandée sonnent comme un rappel lent de ce thème ; le second soutien (mesures 5 et 6) n'est pas sans rappeler le début du second thème allegro, enfin dès la mesure 10, le rythme (croche pointée ou doublement pointée et double croche ou triple croche...), vient d'être entendu dans la coda, nous l'avions mentionné (**ex. 7**), et la seconde entrée du piano (mesure 18, **ex. 9**), restitue précisément l'arpège du thème pianistique de l'**allegro** que nous avions dû négliger, et donc le climat, au tempo près, de la fin de ce thème).

La structure de ce Largo est simple : piano et orchestre se partagent dans une succession assez régulière des fragments, l'exposé et le développement d'un thème, chacun réduisant son rôle à un soutien ou à un jeu décoratif, quand l'autre donne le thème et ses mutations expressives diverses :

1°) Au terme des 8 mesures du piano, l'orchestre, étouffé, entre et son entrée se ressent comme une intrusion à la fois calme et puissante, lyrique et objective, exacte, dans laquelle les violons s'emparent du caractère même du piano pour prolonger le thème que l'ensemble orchestral va épanouir avant que la clarinette ne répète le motif de tête. La structure de cette entrée se schématiserait donc ainsi : A : piano, B : violons puis orchestre (**ex. 10**).



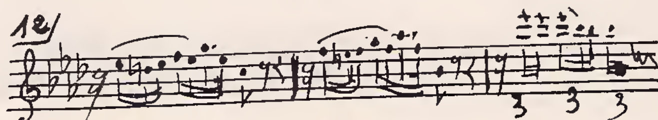


A : Clarinettes.

2°) La nouvelle entrée du piano ouvre toute la partie médiane qui, malgré sa souplesse, son caractère parfois quasi improvisé, peut se diviser :

A) Une entrée du piano (mesures 18-25) qui ne doit presque rien au thème, mais, nous l'avons suggéré, beaucoup au thème pianistique de l'**Allegro** ; la comparaison est éloquente (**ex. 9** et **11**) et cependant les commentateurs oublient cette évidence : c'est très exactement, en **Largo**, l'union réalisée, à sa deuxième entrée, par le piano entre l'arpège de son thème et le motif initial du second thème de cet **Allegro**. Ici encore, l'orchestre vient prendre la suite du soliste (mesures 25 à 30).

B) Mesures 30 à 53, le piano emprunte au début de son thème la chute mélodique (**ex. 12**) précédée



d'une formule mélismatique) et s'évade pour une improvisation extrêmement mobile, dans laquelle il retrouvera passagèrement des allusions de son thème, des écarts mélodiques ou des rythmes et ornementations qui lui appartenaient déjà ; dans ses brefs silences, l'orchestre lance un écho, puis reprend son soutien très discret, très en retrait de notes tenues, de ponctuations séparées de silences, etc. Par exemple, mesures 37 et 38, les cordes empruntent au motif pianistique de la 6e mesure ; plus loin, dans un repos du piano (mesures 41-42), les vents et les cordes lancent le rythme pointé de leur première intervention aux mesures 10 et suivantes. Le piano atteint alors une intensité presque douloureuse ; non pas l'angoisse, même les broderies qui annoncent Chopin aux mesures 44-46 ne se donnent que comme une tension de l'inexprimable.

3°) A) Une troisième phase du Largo s'ouvre avec le retour du thème (mesures 53 et suivantes) aussitôt varié, ornementé. Mais l'effet d'un retour entier de la première entrée se renforce de la présence exacte de l'orchestre, identique à la première fois, en son soutien et ensuite en son prolongement (mesures 60-65).

B) Un second volet s'ouvre (mesures 65-84) quand le piano revient et ne tarde pas à répéter son thème, en le variant encore, dans des nuances de rythmes dont il s'évade à nouveau en jeux arpégés et rappels fragmentaires thématiques isolés, sur lesquels les clarinettes, nous l'avons signalé, viennent jouer de leurs timbres et rappeler une dernière fois le thème initial.

4°) Une dernière fois... L'impression en effet, demeure que le **Largo** aurait pu se taire sur cet accord de tonique, mesure 84, pianissimo. Entre les mesures 84 et 119, se développe cependant toute une autre section, que chacun a nommé Coda. Il est vrai que le climat est tout différent et ne saurait faire de cette fin un couplet supplémentaire de ce mouvement lent. Dans une première phase, le piano se taisant,

un battement des violoncelles et des contrebasses laisse la place à une manière de double chœur, d'échanges très réguliers entre cordes et vents, d'une rythmique analogue, jusqu'au tutti (fortissimo) sur lequel le piano rentre en répétant les battements des violoncelles puis les formules que s'étaient échangées vents et cordes, qui, d'ailleurs, ont repris leur dialogue.

Mesure 100, et jusqu'à la fin, cet échange, dans une intention expressive évidente, ne concerne plus guère que le piano et les clarinettes ; sur des soutiens de cordes battantes, nous entendons un échange de motif rythmique dérivé de l'entrée première de l'orchestre (mesures 100-105), une intrusion d'une seule mesure du tutti, puis la reprise du dialogue (108-114) auquel très passagèrement les bassons se joignent, et que termine, solitude grave, le piano en arpèges descendantes.

Rondo.

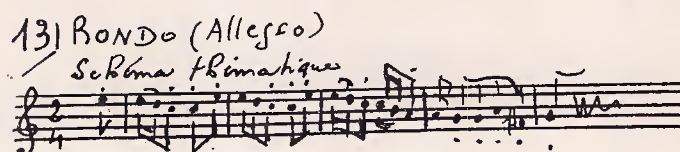
D'une joie bondissante et spontanée, d'une clarté structurelle toute classique, le Rondo pourrait bénéficier d'une très brève analyse, encore que certaines remarques doivent être faites : sans doute cette joie et les thèmes, selon l'origine même du rondeau sont populaires, voire ruraux, mais il ne faut pas exagérer cette verve et le mouvement devrait n'être exécuté que sans recherche d'appui, de puissance, celle-ci émanant assez de l'orchestre à nouveau sollicité dans sa totalité, par la rentrée des vents absents du Largo (trompettes, hautbois, flûtes) et les timbales ; par conséquent, c'est, à notre sens, d'une très grande légèreté contrastante que tous les thèmes, du refrain et des couplets offerts au piano, devraient être joués ; la remarque n'est pas vaine, car nous avons entendu trop d'interprétations oublieuses que Beethoven écrit ici pour Vienne, et la Vienne aristocratique dans laquelle il fait son entrée (souvenons-nous du nom de la dédicataire). Une pierre de touche, d'excellente interprétation, sera donc la manière avec laquelle l'orchestre n'abordera que **forte**, et non fortissimo comme souvent le thème du refrain, ou le piano, l'étonnant couplet n° 2 (mesures 191-273), si beau dans la légèreté de son bondissement, que Beethoven s'y attarde, relance sans cesse le piano sur le thème inchangé, si menacé aussi de tomber sous des doigts trop lourds et sauf à bien comprendre l'indication « ben marcato e sempre staccato », non dans le sens d'un appui pesant, mais d'une rigueur temporelle légère des sauts d'octave.

Le rôle même du piano, généralement introducteur des thèmes ou sinon de liens et de ponts mélodiques et tonaux, face à l'orchestre qui le reprend ou l'accompagne avec une grande discrétion, nous rappelle le jeu qu'il doit adopter, et le climat d'essentiel séparation, d'isolement, entre le **soliste** et les **tutti** ; au contraire du **Largo,** où cette dialectique sonore tentait de s'atténuer dans le déroulement linéaire des échanges de thèmes, de priorités, qui se proposaient ainsi dans une continuité sans faille, ici le piano semble de son rythme impatient appeler l'orchestre, le lancer, pour se taire aussitôt, jusqu'à jaillir insaisissable des tutti ; le plus bel effet est précisément la manière dont le piano s'évade de l'orchestre pour ce 2e couplet et jamais par conséquent il n'aurait dû se faire plus léger.

Nous ne donnerons qu'un schéma extrêmement laconique, tellement (surtout dans cette opposition parfaite des partenaires) la structure est simple, qu'une analyse trop minutieuse de certains liens compliquerait. En reprenant la succession initiale des refrains et des couplets, relevons seulement que des liens peuvent se construire en fin de refrain pour amener le couplet, ou vers la fin du couplet pour le retour du refrain. De plus, on remarque que le 3e refrain se présente avec les caractères d'une réexposition se prolongeant plutôt qu'en 3e couplet, par des formules déjà entendues dans le 1er couplet et redites ici jusqu'à la cadence du piano (écrite et brève, insérée dans l'œuvre) ; celle-ci, très modulante (cf. fa dièse Majeur...) se prolonge elle-même sur tenues de cordes ou ponctuations isolées de silences jusqu'au 4e refrain qui, formant ainsi une redite du 3e, est une **Coda** où le thème se bouleverse rapidement en traits, variations sur fragments, jusqu'à disparaître avant la cadence finale qui, impatiente, vient reprendre le bref adagio d'une seule mesure confiée un instant au hautbois.

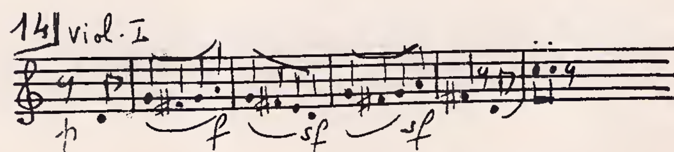
Ayant ainsi anticipé cette fin, nous ne donnons désormais que le très bref schéma :

Refrain : En Ut Majeur (**ex. 13**) au piano (mesures



1-20), à l'orchestre (20-40). Petie formule transitive d'orchestre (40-44) ramenant le piano qui introduit par virtuosité modulante rapide (44-65) le couplet en Sol Majeur.

Couplet : (**ex. 14**) abordé par l'orchestre (mesures



66-74, puis par le piano dans le même ton : 74 et suivantes), modulant en Mi bémol (89), Ut mineur (136) quand l'orchestre donne une conclusion, reprise aussitôt par le piano (139) dans le même ton jusqu'au refrain 2.

Refrain 2 au piano (mesures 152-171) puis à l'orchestre (172-190) dans le ton principal d'Ut Majeur.

Couplet 2, au piano, soutenu de ponctuations dispersées des cordes et rares intrusions brèves des

vents ; le thème se redit, preque inlassable, en La mineur, entre les mesures 191-273 (**ex. 15**).



Refrain 3, aux aspects de ré-exposition. En fait de la mesure 273 à la mesure 310, l'orchestre, puis le piano, enfin le piano et l'orchestre, jouent sur des motifs de transition apparus déjà entre le couplet 1 et le refrain 2 (mesures 138-152) et préparant ici encore une rentrée de refrain au piano (310-330) et à l'orchestre (330-350).

Couplet 3, ou mieux lien agogique énoncé à l'orchestre, le même qui (mesures 40-44) formait transition vers l'introduction du piano, celui-ci retrouvant aussi ici les mêmes motifs exacts de virtuosité (354-381) pour introduire, à l'orchestre, le même couplet n° 1, complétant ainsi un effet de contre-exposition. Celle-ci sera interrompue par la préparation à la cadence du piano sur l'accord de dominante (mesure 457). Nous venons d'évoquer précédemment ces pages et la **coda** rapide se formant dans la continuité même de la cadence de piano.

Nous retenons de ce concerto ce que notre première analyse générale annonçait déjà : une grande unité de l'œuvre en ses trois mouvements ; s'il n'est pas encore possible d'évoquer des thèmes cycliques, nous avons reconnu son idée première qui s'épanouira dans les dernières œuvres ; de celles-ci, la place nous a manqué pour signaler dans certains traits du piano, des formules qui reviendront dans les 4ᵉ et 5ᵉ concertos, dans d'autres œuvres, aussi bien que des jeux pianistiques directement venus de Mozart ou de K. Ph. E. Bach donnant vient à l'œuvre le privilège annoncé d'être exactement intermédiaire entre deux époques. L'**Allegro** et le **Rondo**, par l'antagonisme du piano et de l'orchestre, témoignent d'un jeu soliste très au dehors de la matière orchestrale, si le **Largo** atténue, mais au profit du soliste précisément, cette distanciation volontaire. Le piano joue ainsi sur une solitude pour briller, émouvoir, danser, pour apparaître. Aussi bien que dans le concerto contemporain op. 19 que nous étudierons, le pianiste, c'était Beethoven à 25 ans, pouvait encore se le permettre. Quand en 1801, ils seront édités, le jeu des autres œuvres aura déjà changé, dont le 3ᵉ concerto portera le symptôme.

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT
ET DE L'EDUCATION PERMANENTE

ATELIERS ET STAGES D'ÉDUCATION MUSICALE 1971

du 15 au 22 avril : MONTCHOISY (Marne)

Section I : Initiation.

Semaine d'information sur quelques méthodes d'éducation musicale active.

Participation à des Ateliers variés.

S'adresser aux étudiants en musique, instituteurs, professeurs d'Education Musicale, Animateurs de groupes de jeunes ou de sociétés musicales populaires.

Section II : Perfectionnement.

Complément d'information dans l'une des techniques étudiées au 1er degré.

Participation aux divers Ateliers.

S'adresser à ceux qui ont déjà suivi un stage d'initiation à plusieurs méthodes d'éducation musicale active.

Droit d'inscription : 300 F.

du 2 au 12 juillet : MOULINS (Allier)

Regroupement de 6 stages de formation d'animateurs musicaux.

— Initiation aux méthodes actives.
— Chant choral.
— Flûte à bec.
— Danse.
— Pratique instrumentale.
— Expression par l'art.

Chaque participant, venu se documenter dans une forme d'activité précise, aura la possibilité une fois par jour de se joindre aux stagiaires des autres sections pour prendre part à un Atelier de son choix.

Droit d'inscription : 350 F.

Pour tous renseignements, demander prospectus détaillé à :

Service Artistique de la Ligue de l'Enseignement
3, rue Récamier - PARIS 7e

Ce que furent Montchoisy et Moulins 1970.

Nous avions l'habitude de donner un rapide compte rendu à l'« Education Musicale » à la fin de chaque stage (Montchoisy prépare actuellement sa 4e session. Nos stages nationaux de flûte à bec se poursuivent depuis 1964 et ont connu des implantations et des formes diverses : Boivre, Etel, Le Mans, Falcon-Manor, Oxford, Reims, Lage Wursche, Albi, Rouen, Montry, Marly, Moulins - rencontres franco-anglaises, franco-hollandaises, regroupements d'instructeurs, stage largement ouvert à tous, préparation au monitorat avec classes d'application).

Désormais Montchoisy est connu de tous ceux qui ont le désir de donner à leur enseignement un bain de jouvence. De notre côté, les activités se multiplient, devant satisfaire des demandes de plus en plus nombreuses et variées. Aussi avions-nous délaissé une information a posteriori, dont le seul but semblait être de redire la satisfaction générale des stagiaires. Afin de donner malgré tout un aperçu du travail de Montchoisy à ceux qui n'auraient pas eu l'occasion d'en entendre parler, nous nous contenterons de recopier intégralement le rapport impersonnel et impartial transmis à la Commission Nationale de Formation des Cadres :

« 67 participants dont une moitié était constituée de professionnels de la musique (professeurs, chefs de chœurs...) et l'autre d'enseignants non spécialisés (instituteurs du Primaire et de la Maternelle), et de quelques étudiants (C.P.R. La Fontaine, Paris ; Centre universitaire de Vincennes ; normaliens ou responsables de Foyers d'Etablissements).

Bien qu'hétérogène, l'ensemble des stagiaires a trouvé là une matière pédagogique neuve, avec laquelle il n'avait jamais été mis en contact ni pendant la préparation au professorat de musique, ni au Conservatoire pour les professionnels, ni à l'Ecole Normale pour les Instituteurs.

L'essentiel du stage était constitué par les 3 Ateliers de méthodes actives d'enseignement de la musique.

1°) La méthode Kodaly :

(Enseignement officiel hongrois) qui s'appuie largement sur le Folklore national pour en arriver, par la solmination, le chant et la pratique instrumentale simple, à une lecture musicale sensible et précise.

2°) **La méthode Willems :**

(Enseignée en Suisse, puis répandue au Portugal) pour qui les phases de l'enseignement de la musique sont en correspondance avec le développement sensoriel, affectif et intellectuel de l'individu.

3°) **La méthode Orff :**

(Venue d'Allemagne et d'Autriche) qui laisse une large part à la création individuelle et collective, instrumentale simple, ou vocale.

Chacun des 3 Ateliers de méthode active d'enseignement de la musique a ouvert des horizons nouveaux au technicien comme au non-technicien sur la façon d'aborder la musique à tous les niveaux : activité d'éveil pour l'instituteur, approche de la technique pour l'animateur et l'enseignant de la musique.

Les Ateliers quotidiens d'improvisation collective, d'audition active, de direction chorale, de flûte à bec et de danse venaient compléter par leur contenu les 3 Ateliers méthodologiques, constituant pour les stagiaires le recyclage éclectique et riche qu'ils n'ont pas trouvé ailleurs. Une grande partie d'entre eux souhaite revenir plusieurs années de suite afin d'approfondir chaque méthode et de pouvoir suivre tous les Ateliers « au choix ».

Il semble donc qu'avec le stage de Méthodes Actives de Montchoisy, nous répondions à un besoin urgent de recyclage des maîtres. »

Il conviendrait d'ajouter à la sécheresse de ce compte rendu, les réponses des stagiaires au questionnaire remis à la fin du séjour. Reflet de leur enthousiasme, elles traduisent leur regret d'avoir vu le temps passer si vite, leur souci de retransmettre le plus tôt possible les notions reçues, la remise en question de procédés pédagogiques jusqu'alors pas toujours passés au crible de l'esprit critique ; elles disent leur admiration quant à la haute tenue des ateliers et surtout, elles apprécient l'enrichissement sur le plan de la personnalité.

« *Cadres et encadrement parfaits sous tous les aspects. Haute compétence de tous les instructeurs, clarté, patience, pédagogie — chacun est vraiment au service de tous, et les stagiaires se sentent à l'aise partout : c'est fort agréable et encourageant.* »

« *Le côté documentaire n'est rien comparé à l'excellent climat du stage. J'en repars avec des vues nouvelles et un optimisme réconfortant.* »

« *Je tiens à exprimer ma satisfaction car j'ai trouvé que tous les Ateliers étaient de très haute qualité. Le contenu du stage était très riche en qualité et en quantité. Je dois vous dire que j'ai déjà fait plusieurs stages du même type et pour la première fois je peux dire que chaque minute fut enrichissante. Le contenu du stage est même un peu trop riche en ce qui concerne les Ateliers au choix. Il faudrait peut-être que ceux-ci ne soient pas à la même heure afin que nous puissions participer à tous. Personnellement j'aurais aimé faire Danse - Audition active - Improvisation. Impossible ! Je pense que ces Ateliers sont aussi importants pour notre enseignement que les méthodes elles-mêmes et c'est donc dommage de leur donner une place secondaire.* »

« *Je n'agirai pas dans une classe comme " avant Montchoisy ". Il faudrait trouver une solution au problème des ateliers au choix. Ils sont tous passionnants et c'est dommage d'être obligé de filer " en douce " de l'un pour aller à l'autre. J'aurais voulu en suivre au moins trois : audition - improvisation - musique d'ensemble (et tous les autres aussi). J'espère pouvoir participer au 2e degré l'an prochain et retrouver la même ambiance dynamique et revitalisante.* »

En ce qui concerne le stage d'animateurs départementaux de flûte à bec (Moulins, 1970), bien que très bref, le rapport à la Commission de Formation des Cadres donnera ici une idée de ses activités.

« *Le travail technique a permis aux stagiaires d'améliorer sensiblement leur niveau grâce à la présence d'instructeurs de très haute compétence. D'autre part, les échanges de vues portant sur la pédagogie et sur l'animation ont été l'occasion d'un enrichissement mutuel, les deux débouchant sur d'encourageantes perpectives dans le domaine de l'éducation parmanente au sujet desquelles un contact entre les différentes régions a été créé.*

Les 3 instructeurs hollandais, par ailleurs artistes professionnels, se sont remarquablement adaptés à la forme du travail, s'intéressant aux problèmes particuliers de la pédagogie et enrichissant les Classes techniques par une présence très active.

Ayant déjà pris en charge des groupes d'éducation permanente et par là même conscients de leurs responsabilités, tous les stagiaires ont travaillé avec le plus grand sérieux participant entièrement aux ateliers et profitant de chaque moment de loisir pour se perfectionner. »

Là encore, seuls les stagiaires pourraient raconter ce que furent ces journées sur le plan humain et témoigner qu'à chaque occasion se vérifie la devise : « *La musique est une amitié* ».

A. FULIN.

VILLE DE VICHY

Sous l'égide du Ministère des Affaires Culturelles et sous la Direction de Madame Alice PENDLETON, aura lieu du 4 au 8 avril 1971, en la Maison des Jeunes et de la Culture, un stage national de PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE (selon Carl Orff - version française).

Ce stage qui intéresse tout particulièrement les professeurs de musique est également ouvert aux élèves des Ecoles Normales et des classes des conservatoires ainsi qu'aux animateurs de colonies de vacances, de mouvements de jeunesse et de sociétés musicales et chorales.

Renseignements et inscriptions avant le 20 mars 1971 **auprès de Madame Millet-Alviset - Professeur - Conservatoire Municipal de Musique - 03 - VICHY.**

« *Humaniser les débuts de la musique..., amener l'enfant, par le jeu, à participer à des exécutions chorales et instrumentales, grâce à l'emploi d'instruments très simples construits à cet effet, mettre sa sensibilité directement en contact avec le monde enchanté des sons. Tels sont les buts qui nous paraissent essentiels.* »

Marcel LANDOWSKI - Directeur de la Musique aux Affaires Culturelles.

AU B. O. E. N.

Equivalences accordées en vue de la poursuite d'études dans les sections d'éducation musicale des universités.

Dans le cadre de la première ou de la deuxième année du premier cycle d'éducation musicale, des dispenses partielles d'épreuves peuvent être accordées, par décision du président de l'université, aux candidats justifiant de titres obtenus au Conservatoire national supérieur de musique, dans les conservatoires régionaux ou dans les écoles nationales de musique suivantes : Aix-en-Provence, Angers, Boulogne-sur-Seine, Chambéry, Dijon, Douai, Lille, Montpellier, Nice, Saint-Maur-des-Fossés, Versailles, ou à l'école municipale de musique de Marseille.

(*B.O.E.N., n°* 3 *du* 21 *janvier* 1971)

Calendrier des épreuves du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral (session 1971).

Pour la session de 1971, ce calendrier est ainsi fixé :

Première partie

Jeudi 29 avril 1971 :

Composition française, de 8 heures à 12 heures.
Dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.

Vendredi 30 avril 1971 :

Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 12 heures.
Composition sur l'histoire de la musique, de 14 heures à 18 heures.

Deuxième partie

Jeudi 3 juin 1971 :

Composition sur l'histoire de la musique se rapportant aux œuvres du programme, de 8 heures à 12 heures.

Dictées musicales, de 15 heures à 17 heures.
Vendredi 4 juin 1971 :

Composition d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire de la civilisation, de 8 heures à 12 heures.

Samedi 5 juin 1971 :

Epreuve d'harmonie, de 8 heures à 13 heures.
Ces épreuves auront lieu uniquement à Paris.

(*B.O.E.N., n°* 3 *du* 21 *janvier* 1971)

STAGE DE MÉTHODES ACTIVES

La ligue de l'Enseignement organise au C.E.S. expérimental « BREART » de Mâcon (71), du 18 au 22 mars 1971, un stage régional d'initiation aux méthodes actives d'éducation musicale : flûte à bec et percussion, méthode de Carl Orff, avec la participation de Mme Moris et de Jos Wuytack.

Pour tous renseignements, s'adresser à :

Mlle H. KUENTZ
C.E.S. - Bréart
10 bis, rue Charles Rolland - 71 - Mâcon
Tél : 38-11-11

Pour les Jeunes...
Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 12 mars 1971 de 11 h à 11 h 30 :
5e Symphonie de Beethoven
(1er et 2e mouvements)

Emission du 26 mars 1971 de 11 h à 11 h 30 :
Danses et Airs anciens pour Luth
(3e suite) de Respighi

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Rappelons que MUSIQUE ET CULTURE édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIE, et le « Diplôme du Meilleur disque Loisirs-Jeunes ».

Pour tous renseignements : écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

CONCERTS EDUCATIFS MUSIQUE ET CULTURE
(Délégation de l'Académie de Paris)

Vendredi 12 mars : **Clichy** (3 concerts) - Mercredi 17 mars : **Arcueil** (2 concerts) - Mardi 23 mars : **Noisy-le-Sec** (2 concerts) - Mercredi 24 mars : **Dugny** (1 concert) - Vendredi 26 mars : **Nogent-sur-Marne** (2 concerts) - Lundi 29 mars : **Montreuil-sous-Bois** (3 concerts) - Mardi 30 mars : **Bagnolet** (2 concerts) - Mercredi 31 mars : **Créteil** (3 concerts).

STAGE MARTENOT

Dans le cadre de son action de rénovation de l'enseignement musical en France, le Service de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles organise une session concernant la méthode d'éducation musicale MARTENOT.

Destinée aux professeurs des Ecoles municipales et nationales de musique, des Conservatoires régionaux, des Lycées et Collèges, ainsi qu'aux instituteurs et aux professeurs de l'enseignement privé, cette session se déroulera du 5 au 10 avril 1971.

Elle aura lieu au CENTRE UNIVERSITAIRE DAUPHINE, place du Maréchal-de-Lattre-de-Tassigny, Paris-18e. Admissions sans frais.

Pour détails et inscriptions, adresser la correspondance à l'Ecole d'Art MARTENOT, secrétariat des stages, 23, rue Saint-Pierre, 92 - NEUILLY.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Le choix de ce mois offre un éventail dont la variété est telle qu'elle suggère une présentation — insolite en apparence — par Ecoles Nationales plutôt que par genres ou par époques. Souhaitons qu'avec quelques aménagements, nos lecteurs n'en soient pas trop surpris et que leur attention soit retenue par quelques réalisations qui méritent d'être applaudies.

ECOLE TCHECOSLOVAQUE

En tout premier lieu, une magnifique anthologie gravée par CHARLIN : *Musique à la Cour de Prague*, interprétée par l'ensemble *Pro Musica Antiqua* de Prague. On sait le remarquable effort fourni ces dernières décennies — notamment sous l'impulsion de Zdenek Nejedly — par les Polonais et les Tchécoslovaques pour mettre en lumière leur riche patrimoine musical. Ce disque comporte donc, en l'occurence, trois étapes caractéristiques : *Musique gothique à la Cour de Charles IV*, *Musique de la Renaissance à la Cour de l'Empereur Rodolphe II* et *Musique baroque à la Cour impériale de Prague*. Je regrette vivement l'absence dans la pochette de la notice musicologique annoncée. En effet, si l'on retrouve avec plaisir Guillaume de Machaut au milieu de ces maîtres, on sait déjà que ce choix est dû à l'influence du Chanoine de Reims sur la Musique de l'Europe Centrale à la suite de ses déplacements avec Jean de Bohème dès 1325. Mais bien d'autres points demandent à être mis en lumière. Cependant, rien d'essentiel ne fait défaut dans ce beau disque dont la qualité de gravure est digne de la tradition Charlin : on y trouve des monodies, des polyphonies, des pièces religieuses ou profanes et une riche variété instrumentale dans laquelle je révèle non seulement la famille du cornet à bouquin (soprano, taille et serpent), celle des douçaines, une trompette marine ou un luth théorbé, que sais-je encore ?... Mais surtout la cornemuse, si longtemps oubliée et qui fut un instrument chéri du menu peuple dès le haut Moyen-Age. Disque à retenir sans hésitation pour toute discothèque scolaire qui se respecte, pour son originalité et sa musicalité (1).

Le disque précédent était une anthologie du riche répertoire tchécoslovaque depuis le Moyen-Age jusqu'au XVIII[e] siècle. La DEUTSCHE GRAMMOPHON permet de compléter le panorama avec deux pages des XIX[e] et XX[e] siècles : d'une part, la *Sérénade pour orchestre à cordes en mi majeur, op.* 22 d'ANTON DVORAK, œuvre qu'on a justement qualifiée de « charmante » et qui semble une extension romantique des sérénades classiques ; musique lumineuse qui justifie l'enthousiasme conçu par Brahms pour Dvorak à l'époque où cette œuvre fut écrite. L'autre face nous propose une intéressante sinfonietta pour cordes intitulée *Quattro forme per archi*, due à RAFAEL KUBELIK. Si ce nom prestigieux rappelle celui d'un chef d'orchestre réputé, l'auditeur n'en comprendra que mieux le péril qu'il y a à placer une étiquette sur une personnalité : en dépit des réminiscences bien pardonnables (Ravel, Honegger, Stravinsky), il s'agit d'une œuvre authentique, qui s'exprime en une langue claire et châtiée. L'exécution de l'*English Chamber Orchestra* sous la direction du compositeur est impeccable (2).

MUSIQUE RELIGIEUSE IBERIQUE

Poursuivant avec un dix-neuvième disque son *Anthologie de l'orgue*, ERATO présente le Flentrop offert en 1964 à la cathédrale de Lisbonne par la Fondation Calouste Gulbenkian. Il s'agit d'un instrument hybride, alliant un *plenum* (principaux et pleins-jeux) conçu sur un modèle nordique, à des anches de tradition ibérique : on remarquera entre autres les batteries en chamade (*clarim de batalha, trompa maior, charamela*...). Les extraits des *Flores de Musica* présentés ici permettront à beaucoup de découvrir la personnalité attachante de MANUEL RODRIGUES COELHO (ca 1555-1635), qui vient d'être révélée avec la publication de ses œuvres par Santiago Kastner. L'exécution est excellente dans ces polyphonies qui exigent rigueur et souplesse : on appréciera les qualités d'Antoine Sibertin-Blanc, qui fait honneur à ses maîtres Souberbielle et Duruflé. Au disque est jointe une intéressante et indispensable notice, due à Olivier Alain (3).

Le motet à 8 voix *Ave Maria* et le *Vexilla Regis* à 4 voix de TOMAS LUIS DE VITTORIA (1550-1611), et la première des *Lamentations de Jérémie* de P. Jaime Ferrer (1792-1824) sont, dans l'esprit de cette nouveauté PHILIPS, destinés à établir un parallèle avec l'œuvre gravée sur la première face et dont nous parlerons plus loin. J'ai personnellement préféré suivre la progression historique normale et suis ravi par ce riche programme. Notamment par la découverte de P. Jaime Ferrer, disciple du Padre Soler et qui fut son successeur à la Chapelle de l'Escorial. L'approche de l'œuvre de FREDERICO MONPOU (-1893), inscrite sur l'autre face se trouve en quelque sorte conditionnée par les auditions précédentes. Il s'agit de *Los Improperios*, liturgie du Vendredi-Saint illustrée avec une étonnante liberté musicale qui opte sans complexe pour le détachement grégorien aussi bien que pour la saveur harmonique ou contrepointique la plus raffinée, pour le *bel canto* ou pour une opulence chorale et orchestrale qui se souvient parfois de Poulenc. Somme toute, c'est là une belle composition qui ne peut laisser indifférent

et qui est superbement animée par Igor Markévitch à la tête de l'Orchestre symphonique et des chœurs de la Radio-Télévision espagnole (4).

L'ECOLE ITALIENNE réunit dans les nouveautés de ce mois un excellent *Gloria à sept voix* de CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643) par le CORO POLIFONICO et l'orchestre de chambre de l'ANGELICUM de Milan sous la direction de Giulio Bertola, ainsi que plusieurs motets du même compositeur : *Venite et videte, Exulta filia Sion, Salve Regina* et *Crucifixus* (5).

De TOMASO ALBINONI, auquel Pierre Cochereau consacre un disque chez PHILIPS avec un orchestre de chambre dirigé par Armand Birbaum, nous noterons un nouvel *Adagio* dit *Serenissime,* frère de l'autre dit *Célèbre* : avec ce genre de pages sublimes du musicien de Venise, on pourrait réaliser le florilège des florilèges, car il est bien d'autres compositions du même style ample et majestueux à faire connaître, sans pour autant en faire des « arrangements » scandaleux comme c'est trop souvent le cas. Trois *Sonates d'église* et deux « *Symphonies* » offrent diverses facettes du talent d'Albinoni qu'admirait J.-S. Bach (6).

Deux très belles réalisations des Maisons CHARLIN et IRAMAC illustrent l'ECOLE CLASSIQUE FRANÇAISE. L'ensemble vocal du Conservatoire de Strasbourg, avec d'excellents solistes (Edith Selig, Eric Tappy, Jacques Herbillon) accompagnés par Marc Schaeffer à l'orgue et par le COLLEGIUM MUSICUM de Strasbourg que dirige Roger Delage, présente deux grands motets d'ANDRE CAMPRA réalisés par Renée Viollier : *Petit oratorio de Noël* (de 1700 env.) de la meilleure veine mélodique et d'une grace naïve, ainsi qu'un beau *Psaume CXXV* (*In convertando*) « d'une indiscutable puissance... admirable synthèse entre les styles français et italien » selon les termes mêmes de l'éditeur de ces partitions (7).

L'autre enregistrement prend l'ampleur d'un témoignage qui nous touche profondément puisqu'il est présenté par l'Ensemble ARS REDIVIVA comme un hommage à sa toujours très regrettée fondatrice Claude Crussard (1893-1947). On y entend, excellement présentés par Marc Pincherle, la flûte appréciée de Fernand Caratgé, avec G. Alès (violon), R. Migliorini (violon), J. Heuclin (cello) et Nicole Hénon (clavecin) : le programme réunit *Quatre Sonates françaises* de D'ANDRIEU (1682-1738), JEAN-MARIE LECLAIR l'aîné (1697-

1764), GUILLEMAIN (1705-1770) et du flûtiste MICHEL BLAVET (1700-1768). Leclair, le mieux connu du public, est ici parfaitement entouré de musiciens pratiquement inconnus du public : on jugera sur pièces de l'injustice d'une telle ignorance (8).

HENRY PURCELL (1659-1695) est le seul représentant — mais de quelle dimension ! — de la MUSIQUE BRITANNIQUE. Il 'nest plus nécessaire de faire l'éloge de la collection Das alte Werk éditée par Telefunken et fort opportunément diffusée en France de façon régulière depuis quelques mois. Voici six remarquables *Anthems,* qui sont les motets et hymnes de la Cour royale d'Angleterre, à nombre variable de voix et instruments. Se distingue tout particulièrement *My heart is inditing* (*Psaume* 45), Cantate-anthem pour double-chœur, cordes et basse continue composée en 1685 et impeccablement interprétée par le chœur du KING'S COLLEGE de Cambridge (direct. Willcocks) et le LEONHARDT-CONSORT. Une *Chaconne en sol mineur* pour trois violons et basse continue, nº 730 du catalogue de Zimmerman complète le programme (9).

ECOLES ALLEMANDE ET AUTRICHIENNE

Nous abordons le chapitre le plus considérable de cette discothèque par le nombre d'enregistrements apportés par le courrier de ce mois. En premier lieu, les trois *concertos pour violon et orchestre BWV* 1041, 1042 et 1043 de J.-S. BACH. La réalisation artistique, dans l'église Notre-Dame du Liban, par l'ensemble instrumental de France par Jean-Pierre Wallez comme soliste, est excellente (10). Oserai-je dire que la variété de narcissisme qui pousse parfois à faire exécuter les deux parties solistes d'un double concerto comme celui en ré mineur par un seul artiste, me gêne beaucoup ? Loin de me faire apprécier l'équilibre sonore obtenu, il me fait regretter le dualisme, l'affrontement de deux personnalités. J'admire ici l'équilibre obtenu par deux artistes différents, et la sonorité d'Alain Moglia au second violon possède la même chaleur vibrante et communicative que celle de son partenaire.

The HAYDN FOUNDATION ORCHESTRA sous la direction d'Antonio de Almeida, avec de remarquables solistes (Roger Delmotte, trompettiste, G. Barboteur, corniste, Paul Hongne, bassoniste, Pierre Pierlot, hautboïste, Maxence Larrieu, flûtiste et J.-Pierre Wallez, déjà apprécié dans le disque précédent) signe le premier-né d'une série prometteuse : quatre symphonies de JOSEF HAYDN. En l'occurence la nº 62, 66, 67 (un petit joyau) et 69 (*Laundon*). La 67 est une première européenne et les autres, des premières mondiales. La qualité exceptionnelle de ces petits chefs-d'œuvre d'équilibre dans l'écriture et l'instrumentation, est servie par une gravure sans défaut. On ne saurait que louer H.C. Robbins Landon, fondateur de la HAYDN SOCIETY, qui supervise cette collection pour Iramac (11). Deux autres symphonies du même Papa HAYDN revoient le jour chez LA VOIX DE SON MAITRE, en série économique : il s'agit des nº 100 (dite *Militaire*) et nº 101 (*L'horloge*) dans l'interprétation classique de Sir Thomas Beecham à la tête du ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA (12).

BEETHOVEN est tout particulièrement honoré et, parmi les multiples éditions qui marquent encore le bi-centenaire, un somptueux coffret PHILIPS recèle les trésors toujours renouvelés des *Concertos pour piano* et orchestre et des trente-deux *Sonates pour piano.* Dix-huit disques irréprochables sur le plan artistique et sur le plan humain, grâce à une interprétation pensée et mûrie du pianiste chilien Claudio Arrau. On apprécie dans cette réalisation d'envergure la volonté d'Arrau de n'être pas confiné dans un rôle de spécialiste de Beethoven : le Maître de Bonn est de ce fait servi avec amour et fraîcheur, sans ce mécanisme qui pourrait résulter de la routine. Chaque œuvre abordée est vivante et dégage une émotion jamais émoussée par l'indifférence blasée. L'Orchestre du CONCERTGEBOUW d'AMSTERDAM dirigé par Bernard Haitink est une phalange digne du prestigieux soliste (13).

Une pochette d'un bleu intense sur laquelle se détachent cinq BEETHOVEN en frise en un style coloré de bande dessinée... c'est dire assez qu'il s'agit d'attirer l'attention du grand public et particulièrement des jeunes : Dieu veuille qu'ils le fussent toujours pour une aussi juste cause, si magistralement servie, puisqu'il s'agit de six grandes ouvertures symphoniques (*Coriolan, Les Ruines d'Athènes, Fidelio, Prométhée, Egmont, Léonore III*) en série économique par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé avec maestria par André Cluytens (14). Il s'agit du cinquième disque d'une série de dix regroupant les œuvres les plus « populaires » dans diverses interprétations célèbres.

Le CHANT DU MONDE diffuse un disque Melodia-URSS lequel, pour ne point se référer une fois encore au bi-centenaire, n'en est pas moins de la plus haute tenue. Il s'agit du *Concerto en Ré Majeur, op.* 61 interprété par Léonide Kogan, accompagné par l'Orchestre Symphonique de l'U.R.S.S. que dirige Eugène Svetlanov. Notons ici encore la notice pertinente due à Marc Pincherle (15).

Nous parvenons au terme de cette perspective austro-allemande avec un très beau CLASSIC « Historic » consacré à la *Troisième Symphonie* en fa majeur, op. 90 de JOHANNES BRAHMS par l'Orchestre Symphonique de Houston que conduit, toujours jeune et vibrant, Léopold Stokovsky (16).

ECOLE FRANCO-BELGE FIN XIXe SIECLE

On se réjouit enfin d'un certain effort pour sortir de l'ombre des musiciens plongés dans un oubli scandaleux : Fauré, Magnard, Pierné, Déodat de Séverac... Sera-ce bientôt l'heure de la résurrection tant attendue de Ropartz l'oublié, de Roger Ducasse, de Lamirault, de d'Indy et d'autres encore ?... On voudrait voir l'effort poursuivi, organisé, et on ne peut que se réjouir de la publication par E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE de deux pages essentielles dans la musique de chambre de CAMILLE SAINT-SAENS (1835-1921) : le *Quintette en la mineur, op.* 14 pour deux violons, alto, cello et piano auxquels s'adjoint d'ailleurs une contrebasse dans le *Presto,* et le fameux *Septuor en si bémol, op.* 65 avec trompette composé en 1880, cité par tous les manuels d'Histoire de la Musique et pratiquement inconnu des amateurs. Cette œuvre, qui se rapproche de l'ancien Concert français, est plaisante par sa bonhommie de bon aloi, l'allégresse joviale de l'ensemble (17).

Revenant à Ropartz le déshérité (abandonné sauf par quelques fidèles au premier rang desquels Jean Doyen, Enyss Djemil ou Pierre Jamet), je pense qu'EUGÈNE YSAYE (1858-1931) a dû se retourner dans sa tombe, lui qui fut l'ami et l'interprète du musicien breton, en se voyant pratiquement plus honoré que ne l'est l'au-

teur du *Pays*, de *Pêcheur d'Islande*, de Six symphonies, d'au moins autant de poèmes symphoniques et de tant d'autres partitions reléguées dans l'armoire aux oubliettes... Faisons confiance en un avenir que nous souhaitons très prochain et applaudissons cette primeur qu'offrent Léonide Kogan et Elisabeth Guillels, interprètes de la *Première Sonate pour deux violons seuls* en ut majeur du virtuose liégeois (18). Cette gravure nous rappelle à bon escient l'activité créatrice d'Ysaye (Eugène, à ne pas confondre avec son frère Théo, pianiste et lui aussi compositeur), quasi totalement éclipsée par la gloire du violoniste. Cette œuvre complète un fort bel enregistrement de la *Symphonie espagnole* d'EDOUARD LALO, dans laquelle brille Léonide Kogan dialoguant avec THE PHILHARMONIA ORCHESTRA conduit par Cyrille Kondrashin (18).

Notre survol des Ecoles Nationales s'achèvera par deux excursus vers la Russie d'une part, de l'autre vers l'Amérique du Nord. D'abord, le *Premier Concerto, op.* 23 pour piano et orchestre de TCHAIKOVSKY dont l'interprète, Alexis Weissenberg, pénètre l'œuvre pour la ressusciter en lui rendant sa « grandeur au lieu de pompiérisme, son émotion nostalgique au lieu de vulgarité, sa poésie éminemment russe et non un panorama holywoodien ». Disons que le but est atteint et que le soliste est parfaitement soutenu par l'ORCHESTRE DE PARIS que dirige Herbert von Karajan (19). C'est d'ailleurs ce même chef qui tourna avec Weissenberg un film de ce concerto avec le Philharmonique de Berlin en 1967.

Les amateurs de GERSHWIN seront satisfaits par la réédition chez La Voix de son Maître du *Concerto en fa* et de la *Rhapsodie in blue* joués par Daniel Wayenberg et la Société des Concerts du Conservatoire conduite par Georges Prêtre (20).

En marge de ces nouveautés traditionnelles, ceux qui prêtent une oreille complaisante à toutes les suggestions concernant la musique dans le culte catholique nouveau style, écouteront avec attendrissement la jolie voix détimbrée et pure de Danièle Licari chantant une Messe et d'autres musiques d'église sans prétention de MARIAN MARCIAK, dans lesquelles l'orgue le dispute au piano dans de célestielles harmonies (21) !

CATALOGUE

(1) **Musique à la Cour de Prague, Symposium** Pro Musica Antiqua de Prague (Musique gothique, Renaissance et baroque.
(30/33 - Charlin - A CL-39 S.C.)

(2) **DVORAK A.**, Sérénade, op. 22 en mi majeur.
KUBELIK R., Quattro forme per archi.
(30/33 - Deutsche Grammophon - 139 443 G.U.)

(3) **COELHO M.R.**, Flores de Musica pour orgue (extraits).
(30/33 - Erato - EDO 219 G.U.)

(4) **MOMPOU Fed.**, Los Improperios.
VICTORIA T.L. da, Ave Maria·et Vexilla Regis.
FERRER P. Jaime, La Lamentacion.
(30/33 - Philips A 839.776 G.U.)

(5) **MONTEVERDI C.**, Gloria a 7, Venite et videte, Exulta filia Sion, Salve Regina, Crucifixus.
(30/33 - Charlin - AMS 70 S.C.)

(6) **ALBINONI T.**, Adagio « Serenissime », 3 Sonates d'église et 3 « symphonies ».
(30/33 - Philips - A 65 04 011 2 G.U.)

(7) **CAMPRA A.**, Oratorio de Noël et Psaume CXXV.
(30/33 - Charlin - AMS 82 S.C.)

(8) **DANDRIEU J.F.**, Sonate en Ré majeur.
LECLAIR J.M., Sonate en fa majeur.
GUILLEMAIN L.G., Conversation galante en ré mineur.
BLAVET M., Sonate « La Dhérouville ».
(30/33 - IRAMAC - A 6706 G.U.)

(9) **PURCELL H.**, Six anthems.
Chaconne Z. 730.
(30/33 - SAWT - 9558 B A Stéréo)

(10) **BACH J.-S.**, Concertos pour violon et orchestre en la mineur et en mi majeur.
Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur.
(30/33 - Classic - 991 081 A)

(11) **HAYDN J.**, Symphonies 62, 66, 67 et 69 (Laundon).
(2 × 30/33 - IRAMAC - 2-6705 S.C.)

(12) **HAYDN J.**, Symphonies n° 100 (Militaire) et 101 (L'Horloge).
(30/33 - V.S.M. - C 053-00885 St.)

(13) **BEETHOVEN L. van**, Cinq Concertos pour piano et orchestre, 32 Sonates pour piano.
(18 × 30/33 - Philips - 6833 002/19 G.U.)

(14) **BEETHOVEN L. van**, Ouvertures de Coriolan, Ruines d'Athènes, Fidelio, Prométhée, Egmont, Léonore III.
(30/33 - Pathé - C 047-11131 St. + mono.)

(15) **BEETHOVEN L. van**, Concerto, op. 61 en ré majeur pour violon et orchestre.
(30/33 - CDM LDX - 78 463 G.U.)

(16) **BRAHMS J.**, Symphonie n° 3 en fa m., op. 90.
(30/33 - Classic - 0920.213 St. + mono.)

(17) **SAINT-SAENS C.**, Septuor, op. 65 en si bémol maeur.
Quintette, op. 14 en la mineur.
(30/33 - V.S.M. - C 063-10980 St. + mono.)

(18) **LALO E.**, Symphonie espagnole, op. 21.
YSAYE E., Sonate à deux violons.
(30/33 - V.S.M. - C 053-00891 St. + mono.)

(19) **TCHAIKOVSKY P.**, Concerto n° 1 pour piano et orchestre.
(30/33 - EMI VSM - C 069-02044 St. + mono.)

(20) **GERSHWIN G.**, Rhapsody in blue.
Concerto en fa.
(30/33 - EMI VSM CVL - 504 St. + mono.)

(21) **MARCIAK M.**, Musique Sacrée (Sanctus).
(30/33 - Philips - 849.520 BY G.U.)

A retenir :

Max Pinchard vous prie de prendre l'écoute le vendredi 19 mars 1971 entre 20 h et 20 h 30.

France-Musique et **Paris 312** donneront son **Concerto pour clavecin et orchestre à cordes** (Les Editions Ouvrières, Paris), interprété par Françoise Petit et l'Orchestre de Chambre de Rouen, dirigé par J.-S. Béreau.

Ce Concerto est une sorte de gravure à la pointe sèche malgré l'intériorité du second mouvement et les touches de lyrisme qui apparaissent çà et là. L'orchestre dialogue volontiers avec le clavecin, dans le dernier mouvement en particulier, mais il prolonge le plus souvent par des vibrations, des mouvements, de lignes, les couleurs sonores de l'instrument soliste.



N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

ICN sa - 3 bis, rue de la Sablière - Paris 14e - 273-38-20 Dépôt légal 1er trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON